ИСКУССТВО КИНО

2
1950

ИЗБРАННИКИ НАРОДА

ДЕЯТЕЛИ
СОВЕТСКОЙ
КИНЕМАТОГРАФИИ —
ДЕПУТАТЫ
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА
СССР

М. Э. Чиаурели

И. А. Пырьев

С. А. Герасимов

О. А. Лауристин

Б. П. Чирков

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

М. Э. Чиаурели

П. А. Павленко

Л. В. Косматов

В. П. Каплуновский

А. И. Пархоменко

М. И. Анджапаридзе

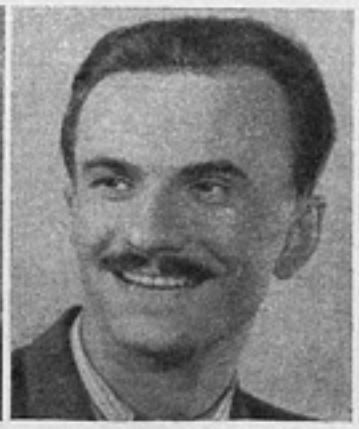
М. Г. Геловани

Б. Ф. Андреев

В. Д. Савельев

М. Ф. Ковалева

В. В. Кенигсон



Г. Т. Тимошенко

В. Г. Яковлев

А. З. Арецкий

Л. К. Александровская-Турылева

В. М. Петров

Н. Е. Вирта

Ю. И. Екельчик

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

Л. С. Мамаладзе

А. И. Хачатурян

Г. Д. Айзенберг

М. И. Семенов

А. Д. Дикий

Ю. В. Шумский

Н. К. Симонов

В. Г. Гайдаров

Г. В. Александров

Л. Д. Тубельский

П. Л. Рыжей

Л. Р. Шейнин

Э. К. Тиссе

А. А. Уткин

В. С. Давыдов

Ю. И. Юровский

Л. П. Орлова

М. М. Названов

Г. Л. Рошаль

1950
МАРТ—АПРЕЛЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 2
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

К НОВЫМ ТВОРЧЕСКИМ ПОБЕДАМ!

Двенадцать выдающихся произведений художественной и документальной кинематографии, созданных в 1949 году, удостоены Сталинских премий. Горячо встреченные народом и получившие высокую оценку партии и правительства, эти произведения — яркое свидетельство дальнейшего послевоенного подъема и расцвета нашего киноискусства, самого массового и важного из искусств.

Проникнутое великими идеями коммунизма, большевистской партийностью, страстное и правдивое советское киноискусство пользуется всенародной любовью. Черпая свои темы из нашей богатой и яркой действительности, оно создало целую галерею героических, благородных образов, которым подражают не только советские люди, но и миллионы простых людей во всем мире. Не случайно и на международных фестивалях неоднократно отмечался высокий идейно-художественный уровень советских фильмов и им неизменно присуждались первые премии.

В то время как в США и других империалистических странах кино используется для пропаганды войны и человеконенавистничества, для распространения злобной клеветы на все передовое и прогрессивное, наше советское кино возвеличивает трудящегося человека, вдохновляет народы мира на борьбу за свободу и независимость, несет в себе бессмертные идеи коммунизма.

Удостоенные Сталинских премий, новые произведения советской кинематографии — значительный вклад в золотой фонд социалистической культуры. Соединяя в себе глубокую идейность с простой и выразительной формой, эти произведения прежде всего ярко и вдохновенно повествуют о героических деяниях советских людей, правдиво и убедительно раскрывают драгоценные качества советского человека, воспитанного партией Ленина—Сталина.

Фильмы 1949 года, отмеченные Сталинскими премиями, отличаются большим тематическим и жанровым разнообразием. Среди них мы видим кинопроизведения, посвященные историческому прошлому и темам современности, фильмы, отражающие героику Великой Отечественной войны и пафос послевоенного созидательного труда. Для фильмов, отмеченных Сталинскими премиями, показательны новаторство и зрелое художественное мастерство; они — живое свидетельство новых побед социалистического реализма в нашей советской кинематографии.

В первом ряду этих фильмов стоит «Падение Берлина» — героическая киноэпопея о Великой Отечественной войне советского народа с немецко-фашистскими захватчиками. Авторам этого выдающегося новаторского кинопроизведения, и прежде всего его постановщику Михаилу Чиаурели, удалось во всей реалистической полноте и жизненной убедительности воссоздать на экране недавние исторические события. Мы как бы снова, вместе с героями фильма, проходим по полям великих сражений, переживая и горечь утрат и радость победы.

В фильме мы видим величественный образ товарища Сталина, с большим артистическим мастерством и художественным тактом исполненный М. Геловани. Талантливый художник рисует Сталина прежде всего как всенародного вождя и полководца, орлиным взором провидящего исторические судьбы народов и классов. Неумолимая логика марксистско-ленинского анализа и железная воля к победе, непоколебимая убежденность в правоте своего дела и неугасимая вера в бессмертные идеи коммунизма — эти черты самого величайшего человека современности переданы в фильме во всей их суровой полноте и величавости.

Б. Андреев, создавший в фильме незабываемый образ советского труженика и воина Алексея Иванова, молодая актриса М. Ковалева, исполнявшая роль учительницы Наташи Румянцевой, и многие другие актеры сумели выразить наиболее типические, передовые черты характера советского человека.

В изображении врагов постановщику фильма удалось избежать гротеска, поверхностной характеристики, и наибольшей удачей в этом отношении нужно считать игру артиста В. Савельева.

Кроме упомянутых, вполне заслуженно отмечены Сталинской премией и другие создатели и участники кино-

эпопеи «Падение Берлина», этого исключительного по своему общественно-политическому и художественному значению фильма: писатель П. Павленко, композитор Д. Шостакович, главный оператор Л. Косматов, художники В. Каплуновский и А. Пархоменко, режиссер М. Анджапаридзе, артисты В. Кенигсон и Г. Тимошенко, художник-гример В. Яковлев, оператор комбинированных съемок А. Арецкий, художник комбинированных съемок Л. Александровская-Турылева.

Глубокая партийная идейность, масштабность замысла, высокий уровень режиссерского мастерства, талантливая игра актерского ансамбля, волнующая музыка, отличная работа операторов — все это сделало фильм «Падение Берлина» выдающимся, этапным произведением советского киноискусства.

Сталинская премия первой степени присуждена также художественно-документальному фильму «Сталинградская битва» (в 2-х сериях), поставленному режиссером В. Петровым по сценарию Н. Вирты.

«Сталинградская битва» — это широкое эпическое полотно об одном из самых величайших сражений, которое когда-либо знало человечество, о беспримерном воинском подвиге советского народа, спасшего мир от гитлеровской чумы и фашистского рабства.

В фильме «Сталинградская битва» перед зрителем развертываются панорамы гигантских сражений, в которых участвуют огромные массы людей и сложная современная техника. Вместе с тем мы видим в фильме напряженную работу штабов и Ставки Верховного Главнокомандующего Советской Армии, откуда великий Сталин с гениальной прозорливостью руководил борьбой советского народа с фашистскими захватчиками.

На экране почти с документальной точностью воспроизведены гигантский размах, стремительность и всесокрушающая сила исторического контрнаступления советских войск в районе Сталинграда, осуществленного по сталинскому стратегическому плану.

В живом, образном воплощении мы увидели в фильме сталинскую науку побеждать врага, мудрую, основывающуюся на революционном, материалистическом мировоззрении стратегию гениального полководца. И в этом—непреходящее значение фильма.

Сосредоточивая свое внимание на показе подвига, совершенного советским народом под Сталинградом, авторы фильма рисуют эпический образ вождя, олицетворяющего собой все лучшее и героическое в нашем народе. Образ вождя, созданный А. Диким в фильме «Сталинградская битва», значительно превосходит все, что было в этом отношении создано талантливым артистом в его прошлых работах.

В фильме выведена целая галерея военачальников Советской Армии, прославленных маршалов и генералов сталинской военной школы. Артисты, исполняющие роли командиров и представителей высшего командования, сумели найти убедительные краски и верные интонации в характеристике своих героев. Особенно это относится к игре Ю. Шумского, исполняющего роль генерала Василевского, и Н. Симонова, выступившего в роли генерала Чуйкова.

Убедительно сыграл роль Паулюса артист В. Гайдаров. В числе сталинских лауреатов по фильму «Сталинградская битва», кроме упомянутых, — автор музыки композитор А. Хачатурян, оператор Ю. Екельчик, художник Л. Мармаладзе, оператор комбинированных съемок Г. Айзенберг и художник комбинированных съемок М. Семенов.

Выпуск двухсерийного фильма, с документальной достоверностью и художественной убедительностью рисующего одно из самых величайших сражений в человеческой истории,— крупнейшая победа нашего советского кино.

Глубоко патриотический и партийный фильм «Встреча на Эльбе» также удостоен Сталинской премии первой степени. В фильме воссоздается конец войны, встреча на Эльбе наших войск с американскими и последующая политика агентов американского империализма, направленная на восстановление фашизма и военщины в западных оккупационных зонах Германии.

В фильме показана деятельность советского коменданта одного из небольших немецких городов. Опираясь на антифашистские прогрессивные элементы, советский комендант действует в интересах мира, проводит политику демократизации Германии. И наоборот: решение германской проблемы американцами говорит о провокаторской работе поджигателей новой войны, об их надеждах на восстановление германского милитаризма для борьбы против Советского Союза и стран народной демократии.

Фильм «Встреча на Эльбе», поставленный режиссером Г. Александровым по сценарию бр. Тур и Л. Шейнина, призывает к бдительности, к сплочению прогрессивных сил мира, к непримиримой борьбе против черных сил войны и фашизма.

В фильме на большом уровне актерского мастерства ведут свои роли В. Давыдов, создавший образ майора Кузьмина, М. Названов в образе Джемса Хилла, Ю. Юровский, играющий профессора Дитриха. Интересен и содержателен сатирический образ, созданный артисткой Л. Орловой. Высокой степенью мастерства отмечена работа старейшего оператора советской кинематографии Э. Тиссэ и художника А. Уткина.

Сталинскими премиями отмечены два историко-биографических фильма «Академик Иван Павлов» и «Райнис», развивающие лучшие черты этого жанра в советской кинематографии.

В фильме «Академик Иван Павлов», поставленном режиссером Г. Рошалем по сценарию М. Папавы, воссоздается благородный образ великого русского ученого и патриота, отдавшего всю свою долгую жизнь науке, на благо родины. Мы видим, как постепенно, шаг за шагом, Павлов разрабатывает учение об условных рефлексах, сыгравшее исключительную роль в развитии науки о высшей нервной деятельности животных и человека. Выдающиеся открытия Павлова были не только победой великого ученого, но и триумфом передовой советской науки, триумфом нашей Родины, которую он любил и которой отдал весь свой пламенный гений.

Артист А. Борисов, исполнявший в фильме роль Павлова, создал неповторимый образ великого ученого и гражданина. Художник яркого и своеобразного дарования, Борисов передал живые черты ученого—его горячий темперамент, неукротимую волю в достижении цели, постоянное стремление к истине, любовь к труду.

Фильм «Академик Иван Павлов» по праву занимает одно из первых мест среди произведений художественной кинематографии, созданных за последние годы. Сталинской премии первой степени удостоены по этому фильму, кроме указанных выше, артисты Ф. Никитин, В. Честноков и операторы В. Горданов, М. Магид, Л. Сокольский.

Удостоенный Сталинской премии второй степени фильм «Райнис» посвящен жизни и революционной деятельности выдающегося поэта Латвии. Создатели фильма нарисовали выразительный и волнующий образ народного поэта и революционного борца. Перед зрителем проходят главнейшие этапы из жизни Райниса, раскрывающие облик и характер выдающегося поэта. Мы видим Райниса как активного участника революции 1905 года, его борьбу за единство русского и латышского революционного движения.

Роль Райниса в фильме мастерски исполнил артист Я. Грантиньш, который скупыми и вместе с тем психологически убедительными средствами сумел нарисовать впечатляющий и исторически правдивый образ латвийского поэта. Удачно выступили в фильме также артисты М. Клетниеце и Я. Осис.

Фильм поставлен режиссером Ю. Райзманом по сценарию Ф. Рокпелниса и В. Крепса, главный оператор А. Шеленков, композитор А. Скултэ.

Фильм — большая творческая победа молодой кинематографии советской Латвии, свидетельствующая о неуклонном росте, последовательном повышении профессионального уровня и художественного мастерства.

Юным нахимовцам, воспитанию будущих морских офицеров посвящен фильм «Счастливого плавания», отмеченный Сталинской премией третьей степени.

Фильм повествует о том, как в одном из нахимовских училищ формируются характеры мужественных воинов нашего славного Военно-Морского Флота, как в советских детях воспитываются высокие моральные качества — беззаветная преданность своей Родине, самоотверженность в выполнении воинского долга, честность и товарищество.

С большим интересом фильм о нахимовцах смотрят взрослые и юные зрители.

Фильм поставлен режиссером Н. Лебедевым по сценарию А. Попова, оператор В. Левитин. Сталинской премией отмечена также талантливая игра Н. Черкасова, исполняющего роль воспитателя нахимовцев.

Значительным явлением в развитии нашей многонациональной кинематографии является выпуск Белорусской киностудией фильма «Константин Заслонов», поставленного режиссерами В. Корш-Саблиным и А. Файнциммером.

Фильм посвящен народному герою Белоруссии, славному сыну белорусского народа Константину Заслонову. Фильм воскрешает эпизоды героической борьбы белорусских партизан в тылу у фашистских оккупантов в годы Великой Отечественной войны.

В образе Заслонова, роль которого исполняет В. Дружников, даны лучшие, типические черты советского человека, проявившего чудеса самоотверженности, мужества и отваги в годы тяжких испытаний. Хорошо провели свои роли и снимавшиеся в фильме артисты А. Хвыля, В. Дорофеев, В. Соловьев, Г. Мичурин.

О серьезных успехах нашей хроникальной и документальной кинематографии свидетельствует выпуск таких значительных цветных фильмов, как «Юность мира» и «День воздушного флота СССР», получивших Сталинскую премию первой степени, а также цветной кинофильм «1 Мая 1949 года», отмеченный Сталинской премией второй степени.

В ярких и волнующих кадрах замечательного фильма «Юность мира» запечатлен международный фестиваль демократической молодежи, состоявшийся в Будапеште. Фильм овеян романтикой юности, жизнерадостен и оптимистичен. Он показывает необоримую силу международной солидарности передовой молодежи, борющейся за мир во всем мире. За создание этого фильма Сталинской премии удостоены режиссер А. Ованесова, оператор Г. Бобров и поэт Л. Ошанин, автор стихов и песен к фильму.

В цветном документальном фильме «День воздушного флота СССР» (режиссеры В. Бойков и С. Гуров, оператор М. Ошурков) показан праздник нашей славной сталинской авиации. Фильм рисует великую силу и мощь советского воздушного флота, первоклассную технику, боевую подготовку и летное мастерство гордых соколов нашей Родины.

Светлый, радостный праздник, всенародное торжество показаны в фильме «1 Мая 1949 года». Перед зрителем возникают дорогие картины первомайского парада и демонстрации на Красной площади в Москве. Режиссерам фильма И. Сеткиной-Нестеровой и Л. Степановой, а также коллективу операторов во главе с И. Беляковым удалось воссоздать на экране всенародный характер первомайского праздника, развернуть перед зрителем захватывающее зрелище всеобщего ликования в нашей великой стране освобожденного труда.

В 1949 году были созданы значительные фильмы и в области научно-популярной кинематографии.

Режиссер А. Згуриди и операторы П. Уточкин и Н. Юрушкина в цветном фильме «Лесная быль» талантливо и увлекательно рассказали о жизни редкого, дорогого, своеобразного зверя — бобра. Авторы фильма с большой любовью, красочно и ярко показывают родную природу и ее богатый и разнообразный животный мир.

Фильм удостоен Сталинской премии второй степени.

В научно-популярном фильме «История одного кольца», получившем Сталинскую премию третьей степени, режиссер Б. Долин, операторы В. Асмус и Э. Эзов рассказывают о жизни перелетных птиц и о работе советских орнитологов. Фильм, построенный на научном и документальном материале, вместе с тем отличается большой поэтичностью, юмором и смотрится с неослабевающим интересом.

Фильмы «Лесная быль» и «История одного кольца» убедительно характеризуют рост мастерства работников научно-популярной кинематографии.

Подъем идейно-художественного уровня советской кинематографии сопровождался в 1949 году и ее техническим прогрессом. Об этом красноречиво свидетельствует присуждение Сталинских премий группе инженерно-технических и научных работников кинематографии.

За исследование природы светочувствительности и механизма процессов, протекающих при синтезе фотографических эмульсий, Сталинская премия второй степени присуждена научным работникам кинематографии К. Чибисову, А. Михайловой и А. Титову.

Группе старейших работников во главе с изобретателем звукового кино П. Тагером за разработку и внедрение нового метода звукозаписи присуждена Сталинская премия третьей степени. Новый метод позволил резко улучшить качество звукозаписи. В составе группы получивших Сталинскую премию: А. Качерович, А. Парфентьев, С. Шушарин, Б. Коноплев, В. Попов, Л. Трахтенберг, А. Мелик-Степанян и К. Ламагин.

За разработку нового типа фотоматериалов Сталинской премии удостоены научные работники: А. Иорданский, В. Чельцов и В. Уваров.

Выполняя исторические решения ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, советская кинематография добилась в 1949 году значительных успехов. Однако высокая оценка выдающихся кинопроизведений 1949 года обязывает всех работников советской кинематографии работать еще лучше, создавать произведения еще более яркие и совершенные. Этого требует от нас партия, этого требует от нас героический советский народ, под водительством великого Сталина победоносно строящий коммунизм!

И. Назаров

ПРАВДИВОСТЬ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

В решениях по идеологическим вопросам Центральный Комитет нашей партии настоятельно требует от работников советского искусства показа действительности и людей социалистического общества с позиций большевистской партийности, ибо именно большевистская партийность, будучи высшим образцом объективности, обеспечивает художнику правдивость, верность изображения, требует глубокого познания действительности.

Особенно это относится к работникам советской кинохроники, которые призваны правдиво отражать и пропагандировать жизнь социалистического общества, помогать народу на живых примерах многосторонне и правильно осмысливать действительность, развивать в советских людях постоянное стремление к достижению новых успехов в преобразовании нашей страны.

В свете этих требований необходимо указать на глубоко принципиальную ошибку, допущенную режиссером Я. Блюхом в картине «Рыбаки Каспия». Случай этот имеет важное значение для всех работников кинохроники, ибо суть ошибки Я. Блюха заключается именно в том, что он в своей картине нарушил основной принцип советской кинохроники — рассказал неправду об одном из участков нашего социалистического строительства. Его очерк о рыбаках Каспия не отвечает действительности, обедняет и искажает эту действительность. Прежде всего Я. Блюх не показал в своем очерке подлинных масштабов рыболовецкого промысла на Каспии, размаха его механизации. Он не смог политически осмыслить тему, недобросовестно подошел к изучению материала, который ему надо было отобразить на экране, и взамен этого увлекся мелким эстетским любованием моря.

Этот случай должен послужить уроком для всех работников кинохроники. Дело, прежде всего, в том, что недобросовестное отношение, проявленное Блюхом в работе над очерком «Рыбаки Каспия», вытекает из непонимания им существа профессии киножурналиста и задач советской кинохроники. Владеть техникой съемки, монтажа фильма и другими чисто техническими навыками и познаниями советскому кинохроникеру далеко не достаточно. Его профессия складывается из трех качеств: политической грамотности, высокой общей культуры и собственно технического мастерства. И именно потому, что Я. Блюх не развивал в себе два первых качества, уповая на ремесло, он и оказался неподготовленным к решению стоявших перед ним идейно-творческих задач, не смог политически правильно осмыслить материал, не сумел правдиво рассказать о рыбаках Каспия.

Следовательно, чтобы избежать подобных ошибок, необходимо систематическое повышение политического, общекультурного и профессионального уровня кинохроникеров, глубокое и всестороннее изучение жизни, тщательная проверка достоверности фактов, входящих в документальный фильм, привлечение специалистов и общественности для обсуждения сценариев и документальных фильмов.

Но этого мало. Для успешной работы над документальными фильмами следует широко обсудить и сообща найти наиболее правильное решение тех серьезных творческих вопросов, которые возникают в процессе производства перед сценаристами, режиссерами и операторами.

В печати о кинохронике пишут редко, если не считать обычных рецензий на фильмы. Теоретических статей почти нет. Между тем, вопросов накопилось много, и давно уже назрела необходимость в их всестороннем, правильном решении.

В суждениях отдельных работников кинохроники о принципах советской документальной кинематографии имеется один чрезвычайно неправильный и поспешный вывод о необходимости отказа хроникера от обобщений, о возвращении к принципам протоколизма, которые-де только и смогут обеспечить подлинную правдивость в документальной кинематографии.

Такой вывод неминуемо приведет к осужденной в свое время теории «киноков», призывавших документальное кино к объективистским позициям, к бесстрастному натуралистическому фотографированию действительности, к поверхностному скольжению по фактам, без глубокого раскрытия их существа, без политического их осмысливания. В результате это как раз и было бы неизбежным искажением действительности, нарушением правдивости в ее показе!

Нет сомнения, что протоколизм не менее вреден в документальном киноочерке, чем инсценировка.

Киноочеркист—не фотограф и не холодный регистратор событий, а художник, партийный пропагандист. Его задача — проникнуть в существо явлений, раскрыть всю значимость факта. Этим своим глубоким проникновением в жизнь, политически осмысленным раскрытием реальных фактов киноочеркист должен звать в будущее, подчеркивать проявление этого будущего уже в сегодняшних делах. И особенно глубоко и выразительно киноочеркист должен показывать советского человека, его лучшие качества, силой живого примера воспитывать и учить людей.

Самым трудным в создании документального фильма является съемка человека. В самом деле, в документальном фильме нет и не может быть актеров, умеющих выполнять на съемках задания режиссера и имеющих определенный творческий тренаж, владеющих навыками естественного поведения перед кинокамерой, не стесняющихся сниматься перед публикой, перед своими товарищами.

В документальном фильме действуют простые, подлинные люди, с именем и фамилией — колхозники, рабочие, интеллигенты. Играть в фильме они не могут, не будут, а главное, и не должны. Все дело именно в том, что в киноочерке они должны быть показаны такими, какие они в жизни, вести себя так, как ведут себя в жизни соответственно своему характеру, положению, профессии и обстоятельствам, при которых оператор снимает их на пленку. Кинохроникеру нужно проявить максимум организаторских способностей, педагогического таланта, терпения, чтобы добиться желаемого результата, то-есть показать на экране человека выразительно, естественно, правдиво.

Будучи, как правило, по своей советской природе скромными людьми, «действующие лица» документального фильма очень смущаются на съемках, пытаются отвернуться от аппарата. Некоторые, чтобы избавиться от смущения, наоборот, напряженно смотрят в аппарат. Третьи — впадают

Переработанная стенограмма доклада в Московском Доме Кино.

в фальшивую развязность, начинают «играть» и, конечно, плохо, потому что они не актеры.

При отсутствии кропотливой и внимательной работы режиссера с людьми во время съемки их для киноочерка может получиться так, что люди-то были реальными, достоверными, а на экране выглядят фальшивыми, искаженными.

Как пример полного и правдивого показа человека, можно назвать фильм режиссеров О. Подгорецкой и Л. Мазрухо «На кубанской земле». Изображенные там бригадиры Бухалов и Шацкий раскрыты как новаторы своего дела, стремящиеся вперед и добивающиеся успеха при поддержке партийных организаций и коллектива всего колхоза.

Примером могут служить и киноочерки «Новаторы Магнитогорска» Д. Варламова, «Школа учителей» М. Добровой, «Ивановские текстильщики» Н. Комаревцева.

Это, конечно, не значит, что названные фильмы свободны от многих других недостатков. Даже в лучшем из них, в фильме «На кубанской земле», не все люди показаны достаточно убедительно и полно. Укажем хотя бы на то обстоятельство, что председатель колхоза не оказался главной фигурой фильма. Учитывая краткость показа образа председателя колхоза, необходимо было отобрать и показать прежде всего его главные, характерные черты, то-есть, очевидно, его организаторский талант. На экране показано иное: когда председатель едет в машине со своим соперником по соревнованию, он явно бахвалится. Так же он показан в пути из станицы в степной табор, когда он, гарцуя на коне, как бы говорит: «Смотрите, как у нас здорово организовано!» Дальше, на смотре готовности колхозников к уборке, он подан как человек, идущий генеральской поступью. Наконец, при отправке эшелона в Москву на его лице написано явное самодовольство. В данном случае ошибка хроникеров заключалась в том, что председатель показан не столько в конкретном деле, сколько в результатах его работы. Мы, конечно, верим, что раз он председатель колхоза, раз его колхоз победил в соревновании и первый отправляет эшелон в Москву, то в этом и его, председателя, заслуга. Но мы также замечаем и то, что председатель как бы немного зазнается, бахвалится перед нами. Можно допустить, что в жизни тот или иной председатель действительно немного зазнается, что у него в характере есть такая черта. Но не эта его черта есть главное и не в этом проявляются его лучшие качества. Задача хроникеров состояла в том, чтобы показать эти лучшие качества, а не подчеркивать случайное, второстепенное, вызванное необычностью обстановки съемок.

Подготовку к организации съемок на основе правильного политического осмысливания материала, тщательного изучения существа снимаемого эпизода и сохранения достоверности фактов нельзя смешивать с инсценировкой. За редким исключением, как, например, это было с режиссером Блиохом в работе над очерком «Рыбаки Каспия», мы не можем обвинять наших режиссеров и операторов в том, что они пользуются в своих работах инсценировкой. Но иногда некоторые из них, увлекаясь, переходят ту грань, которая лежит между инсценировкой и продуманной подготовкой съемок.

В хорошем очерке «Колхоз-миллионер» режиссер ростовской студии кинохроники А. Литвин, желая подчеркнуть ту мысль, что колхозный гараж отлично подготовился к уборке, показывает помещение гаража, имеющего четыре двери. Эти двери, как по команде, открываются и оттуда, опять же как по команде, выезжают четыре машины. Эта нарочитость сразу бросается в глаза. В том же очерке мы видим, что колхозники выходят на работу буквально как поднятые по тревоге: все разом заполняют улицу, и толпой, на велосипедах и пешком, обгоняя друг друга, устремляются в поле. Посмотрев это, зритель может сделать два вывода: либо это инсценировка, либо это какой-то «военизированный» колхоз. Ни то, ни другое не соответствует жизненной правде: в действительности этот колхоз, как и любой другой, далек от постановки дела «на военную ногу». Организация труда в нем поставлена отлично, но выражается она, конечно, не так, как показано в очерке. Режиссер Литвин не рассмотрел, в чем подлинная сущность организованности колхоза, и подчеркнул не то, что было нужно. Желая добиться большей зрительной выразительности, он допустил инсценировку, искажающую действительность. А фальшь, допущенная хотя бы и в отдельной части очерка, может вызвать у зрителя сомнение в правдивости киноочерка в целом.

В хорошем фильме «На кубанской земле» при правильной организации съемок эпизод, изображающий парад готовности колхозников к уборке, также в отдельных местах похож на инсценировку. Когда мы видим, как проверяется инвентарь и тут же исправляются обнаруженные недочеты, — у нас не возникают сомнения в достоверности, в правдивости. Однако проход председателя перед парадом выстроившихся по-военному косцов носит театрализованный, оперный характер. Если это и не полная инсценировка, то во всяком случае при организации съемки режиссеры увлеклись внешней эффектностью, им изменило чувство меры. У зрителя невольно возникает вопрос: нужен ли в колхозах такой парад? Газета «Молот» сообщала, например, что в Курганинском районе Краснодарского края был проведен смотр готовности колхоза к весеннему севу, когда 700 колхозников со всей своей техникой и 300 гостей из района провели смотр, собравшись в поле. Но что важно было для хроникера подчеркнуть в показе этого эпизода—парад или организованность? Конечно, деловитость и организованность колхозников, а не парадность и шумиху!

Чтобы еще более отчетливо усвоить разницу между поверхностным методом инсценировок, искажающих действительность, и продуманной подготовкой и организацией съемок жизненно правдивых фактов и явлений, можно привести известные в нашей практике случаи активного вмешательства кинохроникеров в жизнь, когда режиссеры и операторы, выполняя свою работу, выступают не только в роли пропагандистов, но и непосредственных участников строительства коммунизма.

Режиссер О. Подгорецкая, работая над киноочерком о деятельности колхоза, способствовала заключению этим колхозом договора на социалистическое соревнование с соседями. Режиссер А. Литвин помог колхозу «Украина» вызвать на соревнование колхоз имени Сталина Сальского района Ростовской области, посоветовал побывать друг у друга в гостях, обменяться опытом. Засняв все эти события, режиссер сделал правдивый журнал на тему о соревновании двух колхозов. Режиссер Д. Дальский, работая над одним из своих киноочерков, узнал, что знаменитый на Дальнем Востоке каменщик Щеглов со своей бригадой выстроил целую улицу в рекордные сроки. Дальский подсказал горисполкому назвать эту улицу именем бригады каменщиков Щеглова. Горисполком инициативу режиссера одобрил, вынес решение, провел митинг, а Дальский заснял этот факт на пленку.

Нечего и говорить, что эти случаи не имеют ничего общего с инсценировкой. Они являются примерами активного вмешательства в жизнь со стороны подлинно большевистских киножурналистов.

Представляет большой принципиальный интерес один эпизод из киноочерков режиссера Д. Дальского. Всем известны часто повторяющиеся в жизни факты, когда при встречах трудящихся с бойцами Советской Армии они приветствуют друг друга, выражая этим самым единство нашей армии и народа. Эти приветствия бывают и на торжественных заседаниях, и на заводах, и в армейских частях, и просто на дорогах, где колхозники или рабочие встречаются с какой-нибудь частью. Режиссер Д. Дальский политически правильно осмыслил эти факты и показал в своем очерке такое взаимное приветствие при встрече возвращающихся после удачного лова рыбаков с военным кораблем. Режиссер подчеркивает и обобщает этот факт, придает ему большое патриотическое звучание. С точки зрения протоколиста-натуралиста, может быть, это будет считаться инсценировкой, потому что киногрупше

нужно было попасть и на рыбацкое судно и на военный корабль, и снимать их именно тогда, когда они встретятся, а может быть, и попросить их встретиться повторно. Но это и есть организация съемки, а не инсценировка, ибо здесь ничего не искажено и не подстроено: перед нами в типических условиях советской жизни достоверные люди, люди армии и люди труда, естественно и правдиво демонстрирующие единство нашего народа, дружбу советских патриотов.

Съемку этого эпизода можно рассматривать как пример правильного применения метода восстановления факта. При восстановлении факта нужно строго разграничивать достоверность (то-есть реалистическую правдивость) от скрупулезной протокольности (то-есть натурализма) или инсценировки. При продуманном восстановлении факта фильм воспроизводит подлинную правду и достоверность внешних форм и самого существа события, тогда как при поверхностном, протокольном показе факта или инсценировке получается фальшь, неправда, искажение.

Примером протокольности, неглубокого раскрытия факта и равнодушного отношения к значительному событию со стороны режиссера-хроникера является в очерке «Рыбаки Каспия» эпизод вручения переходящего красного знамени лучшей бригаде рыбаков колхоза «Красноловец». Люди здесь названы по именам — и председатель колхоза, привезший знамя, и бригадир, получающий его, и рыбаки бригады. Да и судно реальное, и море Каспийское. Казалось бы, режиссер Блюх все это зафиксировал на пленку. Но как все это сделано, как рассказано об этом нашему советскому зрителю?! Снято серо, как проходящий, ничего не значащий, будничный факт, а рассказано невнятно, скороговоркой: председатель знамя передал, а бригадир знамя принял. Нет и намека на глубокое раскрытие существа факта, на раскрытие великого смысла социалистического соревнования, являющегося, как известно, основой трудовых отношений в советском обществе. Весь эпизод режиссер Я. Блюх снимал не как страстный художник, партийный пропагандист, а как холодный регистратор, протоколист событий, без проникновения в сущность фактов. Между тем великая правда нашей советской действительности лежит не столько в деталях, как бы протокольно они ни были зарегистрированы, сколько в самой сущности новых явлений. Режиссер Блюх не понял того, что именно социалистическое соревнование должно было явиться основной темой в показе труда рыбаков Каспия, и тем самым исказил и принизил важнейшие факты жизни.

В противоположность этому социалистическое соревнование рыбаков-дальневосточников, снятое в киноочерке режиссера Д. Дальского, звучит правдиво. И не только потому, что оно показано полнее, но и потому, что верно раскрыта его сущность, реальная правда события, хотя некоторые факты, связанные с соревнованием рыбаков-дальневосточников, режиссеру пришлось частично восстанавливать.

Исходя из этих примеров, можно сделать вывод, что восстановление факта, нужного в фильме для более правдивого и глубокого раскрытия существа темы, при соблюдении достоверности в главном и основном, так же, как и обобщение факта, является вполне закономерным и необходимым при создании документального фильма. Но к этому следует подходить конкретно и творчески, нужно, прежде всего, политически правильно осмыслить факт, понять, в чем его подлинная правда, то-есть истинная сущность.

Из сказанного вытекает и ответ на вопрос о допустимости домысла в документальном очерке.

Некоторые кинохроникеры неправильно отождествляют домысел и вымысел, вымысел и обобщение. Я уже приводил пример правильного обобщения факта в эпизоде встречи рыбаков-дальневосточников с моряками. В этом эпизоде нет вымысла. В нем дано правильное, правдивое обобщение факта советской действительности — встречи людей труда и людей Советской Армии. Любой же вымысел, каким бы «художественным» он ни был, недопустим в документальном киноочерке, ибо документальный фильм воздействует на зрителя силой живого примера, живой действительности, в чем и заключается существенная разница между документальным и художественным фильмом.

Необходимо вместе с тем провести четкую грань между допустимыми средствами, поднимающими эмоциональность, художественность документального фильма, и эстетизмом, формалистскими приемами, которые частично применяются отдельными режиссерами в документальных фильмах и киноочерках.

Эмоциональность документального фильма достигается острым политическим осмысливанием материала, достоверностью факта, силой его примера, содержательностью характеров изображаемых людей, выразительностью изображения, органичностью музыки и, наконец, взволнованностью страстного слова. Некоторые режиссеры почему-то пренебрегают этими верными средствами. Авторы отдельных киноочерков предпочитают любоваться «красивой», но пустой словесной трескотней, увлекаются «красивыми», но не работающими на тему зрительными планами, играют светом и тенью «как таковыми», ищут метафоры и художественные аналогии, ничем не связанные с существом темы.

Так, в очерке «Рыбаки Каспия» эстетское любование морем привело Я. Блюха к искажению действительности. Такого рода эстетские тенденции проскальзывают и в хороших фильмах. В документальный фильм «Сибирь советская» почему-то попала тройка с бубенцами и какими-то непонятными силуэтами, снятая в пессимистическом плане «игры светотени», резко противостоящем светлым тонам всего фильма.

Пессимистическое настроение и формалистическая игра со светом и тенями имеется и в очерке режиссера Н. Комаревцева «В райцентре».

В названном выше в общем хорошем фильме «Сибирь советская» удачно отснят Байкал. Но что о нем сказано, об этом знаменитом сибирском озере? Сказано только, что в песне поется: «Славное море, священный Байкал». Дальше говорится, что баргузин гуляет над Байкалом... Потом добавлено, что этот самый баргузин, как кажется автору, гуляет над всей Сибирью. Вот и все. Может быть, это и «красиво» сказано, но того, что по существу нужно было сказать об этом озере, что по-настоящему могло бы взволновать зрителя, автор текста не сказал, и режиссер, видимо, его на это не ориентировал, наоборот, — отстаивал «красивые», лирические фразы. А нужно было рассказать о богатстве озера Байкал, о его глубине, широте, бурном характере, о том, что Байкал имеет 1900 разновидностей флоры и фауны и что в своей массе — это уникумы, для изучения которых ученые всего мира вынуждены приезжать в нашу страну. Все это значительно больше взволновало бы зрителя, дало бы ему больше знаний, чем просто «красивые» сами по себе слова и монтажные переходы.

Как видно из этих примеров, увлечения кинохроникеров ложно понятой «художественностью» уводят от подлинной художественности, от подлинной взволнованности, присущей документальному кинематографу.

Если мы не сумеем строго разграничить действительные средства художественной выразительности, допустимые и обязательные в документальном фильме, от пустого эстетства, мы неизбежно будем повторять ошибки, которые неизбежно будут нарушать основной закон документального фильма — его правдивость.

От того, как мы разберемся в волнующих нас вопросах, насколько ясно представим себе их решение, будет зависеть дальнейший успех в создании советского документального киноочерка, являющегося мощным средством коммунистического воспитания масс.

Е. Смирнова

ТРУД СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА НА ЭКРАНЕ

1

Советское кино служит миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Героями советских фильмов являются представители народа, это — «рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все блага жизни...» (Сталин).

Прекрасен советский человек в своей идейной устремленности, в своей борьбе за народное счастье. Прекрасен советский человек своими трудовыми подвигами. Вместо пустой развлекательности, дешевой красивости, столь присущих буржуазному кино, в советских фильмах утверждается новая эстетика, эстетика глубокой правды, партийной устремленности, народности образов. Советское кино—это искусство социалистического реализма, где основным объектом творчества является живой, реальный советский человек со всем его духовным богатством и новыми, социалистическими принципами жизни.

Советский человек полнее всего раскрывает себя в новом отношении к труду. Он глубоко осознает, что труд является источником построения социалистического общества, источником нашего коммунистического будущего. «Социализм и труд неотделимы друг от друга» (Сталин), как неотделимы друг от друга советский человек и труд.

«...В труде, и только в труде, велик человек, и чем горячей его любовь к труду, тем более величественен сам он, тем продуктивнее, красивее его работа», — писал А. М. Горький.

Созидательный труд—это главная, существенная сторона жизни советских людей. Таким показывают труд и трудовую деятельность советских людей многие наши фильмы, посвященные социалистической действительности. Труд в них дается не как унижение и закабаление человека, каким труд является в капиталистических странах, не как изнурительная, тяжелая работа, а как радость, как творчество, как дело славы, чести, доблести и геройства, то-есть таким, каким он является в самой нашей действительности.

«Основным героем наших книг, — писал А. М. Горький, — мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства».

Социалистический труд, организуемый советским человеком, получает воспитательное значение. В процессе своего труда человек становится более сознательным, целеустремленным, более уверенным в себе, в своих силах.

Замечательными фильмами о советском человеке, раскрытом в процессе его социалистического труда, являются, прежде всего, музыкальные колхозные комедии режиссера И. Пырьева: «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки». Здесь труд советских людей предстает во всем своем многообразии, богатстве и значении. Это труд, обладающий большой воспитательной силой, приобщающий людей к новой жизни.

Вот такими видим мы в фильмах И. Пырьева советских людей и их трудовую деятельность. Эпиграфом к его фильмам можно было бы взять слова самого И. Пырьева:

«Перед современным искусством стоит задача — показать красоту и величие нашей действительности. А так как в основе этой действительности — труд и человек труда, то именно здесь надо искать то новое и прекрасное, что может сделать наши фильмы народными и общечеловеческими. Мы должны воплотить в своих произведениях национальные черты характера человека новой социалистической эпохи».

Герои комедий Пырьева раскрывают свои новые качества в труде на широких колхозных полях, в многообразном колхозном хозяйстве. Труд приносит им славу и почет. Труд для них — это счастье и праздник. Здесь они обретают свое творческое отношение к жизни, ощущают уверенность и полноту бытия. Здесь они приобщаются к коллективу, очищаясь от пережитков капитализма в своем сознании, от индивидуализма, мелкособственнических чувств,— этого векового наследия старой деревни.

Посмотрите, как радостно чувствует себя Марьяна Лукаш в своей бригаде («Богатая невеста»). Все свои горести и радости она несет подругам по труду. Бригада — это одна семья, спаянная, сплоченная в трудовом энтузиазме. Коллектив бережно и чутко относится к своей лучшей ударнице: она составляет гордость коллектива! Нет тут места зависти, недоброжелательству, конкуренции. Сердечное отношение, доверие, забота сопутствуют людям труда. Это и является основой их соревнования, умножения трудового энтузиазма. В таком труде устанавливаются новые нравы, рождается новая этика, возникает единство личных и общественных интересов.

Каждый новый фильм Пырьева по-новому развивает тему труда, расширяет мир героев колхозной деревни, глубже отражает реальные жизненные факты. В «Трактористах» героиней является уже не просто девушка с граблями, а бригадир тракторной женской бригады, прославленная стахановка, о которой знает вся страна. Ее слава также зиждется на труде. Но труд ее стал уже другим, более продуктивным, вооруженным более высокой техникой, чем у Марьяны Лукаш; Марьяна Бажан в «Трактористах» — организатор и вожак трудового коллектива. Все подчеркивает в ней просыпающиеся духовные силы. Это — стахановка, новатор, сознательно и смело ломающая устарелые нормы труда! Характерен в этом смысле и образ тракториста Клима Ярко (актер Н. Крючков). В Климе Ярко подчеркивается умение большевистски воспитывать кадры. Он будит в людях творческое отношение к работе. В результате из отсталой, беспорядочной кучки «бузотеров» вырастает под руководством Клима дисциплинированная, сознательная стахановская бригада трактористов, которая прославляется в трудах своих.

Так же раскрываются человеческие характеры и в комедии «Свинарка и пастух», третьем фильме И. Пырьева на колхозную тему. В легкой, поэтической форме веселой и жизнерадостной комедии воспеваются новые отношения в колхозной деревне. Опоэтизированы самые прозаические, казалось бы, профессии. Свинарка вологодского колхоза Глаша Новикова и ее любимый, пастух Мусаиб с далеких кавказских гор, — это передовые стахановцы, окруженные почетом и любовью колхозников. Слава об их труде доходит до Москвы.

Яркими штрихами рисует нам художник своих героев. Разнообразна его палитра: здесь и тонкий юмор, и нежная лирика, и патетическая приподнятость. Он показывает героев в труде, в думах и заботах о труде. В труде раскрываются народные и национальные черты их харак-

тероз. Стройная и легкая, как стройные и легкие березки, ее окружающие, Глаша Новикова с горячим сердцем, в творческом порыве отдается своей работе простой колхозной свинарки. В этот труд она вносит молодость, мечты, лирику. Сколько изобретательности и мастерства проявляет она в своем «непоэтическом» деле, сколько страстной заботы выказывает она, чтобы ее питомцы росли и плодились. Так же прекрасен и Мусаиб. С пастушечьим посохом бродит он в тумане долин и гор, разыскивая заблудившихся овец. Это — его труд, труд пастуха и героя, его заботы о многочисленных колхозных стадах. Он как бы вписан в природу родного края. И в нем — поэзия труда, поэзия молодости и силы...

Народность образов Пырьева отчетливо выступает, прежде всего, именно потому, что труд в его фильмах — это живое проявление главных черт передовых советских людей. Только художник, глубоко чувствующий советскую современность, мог так проникнуться этой темой — темой социалистического труда советских людей как основы их жизни, их движения вперед.

Колхозная деревня нашла в кино многообразное художественное отражение. В этом смысле фильмы Пырьева не одиноки: рядом с ними — «Член правительства» реж. Хейфица и Зархи, «Учитель» С. Герасимова и другие. Правда, в отличие от Пырьева, в этих фильмах мы не видим эпизодов, показывающих процессы колхозного труда, однако герои их глубоко отражают реальную жизнь людей социалистической деревни, продолжают тему труда в широком образном аспекте.

В «Члене правительства» дан образ русской колхозницы Александры Соколовой, вырастающей из забитой, подавленной крестьянки в активного строителя новой жизни, председателя колхоза, выбираемого народом членом правительства. Только в условиях колхозного строя, только в условиях свободного труда свободных людей могла так вырасти простая русская женщина-крестьянка. В фильме есть характерный эпизод: Александра Соколова мчится верхом на лошади наперерез отсталой группе колхозников, которые направляются в город по личным делам. Этим нет дела, что в колхозе наступила горячая пора уборки урожая. «Родимые мои, хлеб в поле перестоялся, подмогните, пожалуйста!»—пробует Александра остановить их.

Острая, смелая сцена столкновения Александры с кучкой лодырей разрешается затем в сцене, когда Александра встречает поддержку молодых колхозников:

«А я думаю, сколько нас ни будь,—говорит Петька,— хоть один человек, все одно—итти работать».

Тонкими, выразительными средствами актриса В. Марецкая показывает, как уныние и горечь сменяются у Александры радостью и благодарностью к этому Петьке, выразившему ее думки, ее желания. Горячо, по-матерински она целует Петьку. И передовая часть колхозников выезжает в поле. Мало их, но это — начало большого дела, начало колхозного будущего! Ибо только труд является основой расцвета колхоза. Любовь к труду, горячее желание работать — это неотъемлемое качество истинно новых людей — отчетливо звучит в характеристике героев «Члена правительства».

В фильме «Учитель» тема колхозного строя находит новое решение. Здесь подчеркивается, что зажиточная колхозная жизнь открывает широкие возможности для проникновения в деревню социалистической культуры. Здесь формируются кадры колхозной интеллигенции, появляется тяга советского крестьянства к знаниям, науке, к большой полнокровной человеческой жизни.

Так из фильма в фильм перед нами восстанавливается широкая картина расцвета колхозного строя, формирования новой психологии колхозного крестьянства. И труд людей является наиболее важным проявлением их характера, их новых качеств, их будущих перспектив.

2

Советское кино много раз обращалось и к темам индустриального труда, к образам передовых советских рабочих, стахановцев социалистической промышленности. Однако, к сожалению, здесь меньше примеров глубоко художественного проникновения в тему по сравнению с фильмами о колхозной деревне.

Одним из первых фильмов, отразивших образ советского рабочего, был «Встречный» реж. Ф. Эрмлера и С. Юткевича. Эпиграфом к фильму взяты слова товарища Сталина: «Реальность нашей программы — это живые люди, это мы с вами, наша воля к труду, наша готовность работать по-новому, наша решимость выполнить план».

В свете сталинских слов показывается в фильме борьба за встречный производственный план, борьба за первую сталинскую пятилетку. Трудовой энтузиазм рабочих является живым фоном действия. Главным героем фильма показан старый кадровый рабочий Бабченко (арт. В. Гардин), проработавший на заводе три десятка лет. В нем еще крепко сидят навыки капиталистического мира. Он замкнулся в своем индивидуалистическом мире. Его не интересует то, что творится в соседнем цехе или у соседнего станка; полное безразличие к общественной жизни завода. Годами выработанные привычки мешают Бабченко понять все то, что происходит вокруг. А вокруг шумит новая жизнь, людей охватывает радость творческого труда и беспокойство за социалистическое дело, в котором они участвуют вместе, сообща. Но вот Бабченко на своем опыте убеждается, что наступили другие времена, когда нельзя усидеть на своем островке, когда нужно включаться в жизнь коллектива. Он впервые начинает понимать, что личный труд его имеет на советском предприятии большое общее значение. И Бабченко обретает чувство радости труда; это чувство соединяет его с коллективом. Рядом с Бабченко — секретарь партийной организации Вася (арт. Б. Тенин). Вася выступает как организатор трудового энтузиазма рабочих. Он борется за социалистическое воспитание Бабченко и других рабочих, а также инженеров завода, организует трудовое единство всего заводского коллектива. То задушевной беседой, то горячим большевистским словом, то острой партийной критикой секретарь открывает рабочим глаза на новое, заражает их своей верой в социалистическое строительство. Фильм снят в светлых, радостных тонах, подчеркивающих оптимизм, творческий трудовой подъем рабочих масс.

В ноябре 1935 года происходит историческое совещание стахановцев, на котором товарищ Сталин указал на особенности этого невиданного в мире явления, представляющего «новый подъем социалистического соревнования, новый, высший этап социалистического соревнования». Стахановцы — «люди новые, рабочие и работницы, которые полностью овладели техникой своего дела, оседлали ее и погнали вперед. Таких людей у нас не было...», — сказал товарищ Сталин.

Стахановский труд и образы стахановцев были в свое время показаны в таких фильмах, как «Шахтеры» С. Юткевича, «Ночь в сентябре» Б. Барнета, «Большая жизнь» (1-я серия) Л. Лукова. В этих фильмах перед нами — образы передовых рабочих, осваивающих высокую технику, ломающих старые производственные нормы. Это люди, отличающиеся не только своей физической ловкостью, но и высокой сознательностью, пытливостью. Таким выступает, например, старик Козодоев (арт. И. Пельтцер) в первой серии фильма «Большая жизнь». Козодоев — зачинатель шахтерского стахановского движения. Он придумывает новые технические приемы, дающие возможность многократно увеличить добычу угля. Руководящим стимулом для него является ощущение ответственности перед страной. Он—хозяин своей жизни, своей шахты, носитель трудового подъема всего шахтерского коллектива! Козодоев не только новатор, но и воспитатель молодых шахтеров-стахановцев. Под его руководством вырастает новый стахановец Балун (арт. Б. Андреев), человек неуемной могучей силы, но еще не знающий, куда приложить свою энергию. Перевоспитание Балуна не обходится без драматических коллизий. За хулиганский поступок Балуна судят на общественном показательном суде. Обвинителем выступает его учитель — старый шахтер Козо-

доез. Он старается подействовать на сознание Балуна, раскрыть ему значение шахтерского труда:

«Кто мы такие, шахтеры?—спрашивает Козодоев с большой проникновенностью и гордостью. — Вот электричество горит — это мы, шахтеры, его зажигаем... Поезда во все концы идут — это мы их двигаем. Да, во всей стране нашей шахтеру почет, и шахтер обязан понимать, кто он есть такой на земле!..»

Авторы фильма показывают трудовые процессы на шахте в новом эстетическом плане: они дают представление о красоте шахтерской работы, о красоте работающих людей. И им в основном удается раскрыть вдохновение стахановской работы, ритм труда, захватывающий всех участников трудового процесса. Но не все герои этого фильма оказались на высоте стахановской темы. Харитон Балун, который в конце фильма становится шахтером-новатором, дан увальнем, неразвитым, косноязычным, с бедным духовным миром. Его друг Ваня Курский (арт. П. Алейников) — пьяница и пустой человек. Это снижает ценность картины, ибо уже и в первый период стахановского движения рабочие-шахтеры несли в своем облике черты передовых людей в большей мере, чем это заметили авторы фильма.

Почти во всех наших лучших фильмах, отражающих советскую действительность, так или иначе ставится тема труда, ибо в социалистическом труде—пафос нашей жизни. Но показ образа советского человека в его повседневном труде редко бывает основной темой произведения. Чаще всего эта тема проходит боковой, второстепенной сюжетной линией.

Формирование новой психологии человека в процессе труда проходит постепенно, почти незаметно. Нужно знать тончайшие детали, типичные, едва заметные штрихи повседневного труда, быта, отношений людей. Этого не выдумаешь, сидя у себя в кабинете. Чтобы отыскать убедительные и типичные факты, необходимо погрузиться в практическую жизнь и деятельность прототипов будущих героев. Малейшая фальшь, голая выдумка — нарушают правду искусства. Постановщики фильма «Встречный» в процессе съемки фильма в продолжении нескольких месяцев находились на Ленинградском заводе им. Сталина, отбирая детали, факты для будущего фильма. Такое близкое соприкосновение с живыми людьми особенно помогло актерам. В. Гардин пишет в одном из своих воспоминаний, как много дало ему знакомство с рабочими завода—уверенными в себе людьми, гордыми сознанием ценности своей работы.

Но надо сказать прямо, что одного знания жизни и особенностей трудовой деятельности людей без повышения мастерства, без поисков наиболее зрелой художественной формы—недостаточно. А эта проблема связана с важнейшим вопросом искусства — с ролью фантазии, вымысла в художественном творчестве. А. М. Горький писал: «Искусство словесного творчества, искусство создания характеров и «типов», требует воображения, догадки, «выдумки». Воображение, догадки, выдумка—все это способы и приемы погружения в жизнь, а не бегства от нее.

Режиссер С. Герасимов в фильме «Комсомольск» благодаря детальному изучению реальной жизни подчеркнул в ней тонкие, типичные и в то же время оригинальные детали. Но в отборе жизненных фактов, в их обобщении, ему помогла фантазия, домысел. Известно, что на призыв комсомолок, первых строителей города Комсомольска ответили девушки всей страны. Появление письма комсомолок было живым фактом действительности. Режиссеру этот факт послужил основой для создания яркого и правдивого, хотя и выдуманного им эпизода, в котором показывалось, как рождалось это письмо среди комсомолок на строительстве и каким ярким моментом оно было в характеристике Наташи, героини фильма.

Знание действительности, смелое оперирование фантазией и выдумкой, питающейся живой реальностью и обобщающей эту живую реальность, позволяет создать яркое художественное произведение.

Политическое осмысление стахановской темы мы видим в фильме «Великий гражданин». Правда, фильм посвящен другому вопросу: разоблачению троцкистов, политической борьбе за построение социализма. Но ведь подтверждением мудрости сталинской политики, подтверждением теории Ленина и Сталина, говорящей, что социализм в одной стране и можно и нужно строить,— и является социалистическое соревнование, стахановское движение, показанные в фильме в свете общеполитической борьбы. Тема труда — одно из звеньев действия фильма. Вокруг большевика Петра Шахова (арт. Н. Боголюбоз) растут советские люди, советские рабочие. Это они подхватывают призыв партии и вместе с партией и ее сынами борются за социализм. Рабочие Кац и Дубок — старые кадры ленинградского пролетариата; молодая работница Надя Колесникова и целая рать молодых и старых рабочих олицетворяют собою представителей трудящихся масс. В живой борьбе с врагами народа, в процессе трудовой деятельности они растут политически и морально. Это — стальная когорта социализма; ее стахановский труд умножает силы партии.

В первой серии фильма показано соревнование рабочих, освоение первоначальных форм социалистического производства. Это — рационализаторские предложения рабочих пустить конвейер, экономить средства и материал. Простое, казалось бы, повседневное событие служит в фильме основой для разворота большой и сложной политической борьбы. Ибо активное, хозяйское отношение рабочих к труду является результатом влияния партии на широкие массы. Недаром враги народа Боровский и Карташов стараются скомпрометировать и затравить рабочих, всем сердцем отдавшихся новому труду. Выпуск первого трактора является апофеозом этого творческого труда.

Во второй серии те же герои-рабочие являются уже участниками широкого стахановского движения. Как выросли, возмужали они, какая вера в социализм, в единство целей связывает их с Шаховым, с партией. Надя Колесникова и Дубок стали руководителями предприятий. Фильм показывает уже широкий трудовой фронт, руководимый большевиком-сталинцем Шаховым. Так тема труда органически вошла в разворот острого политического действия. Трудовой социалистический энтузиазм рабочего класса, как волной, сметает происки врагов народа.

Каким прекрасным кажется новый мир; как убедительны новые характеры. На широкой стройке, уходящей к далеким горизонтам, Петр Шахов обращается к коллективу с восторженным восклицанием: «Какая красота!». Действительно, в фильме выражена глубокая поэзия социалистического труда, раскрыты прекрасные качества новых советских людей, своим трудом преобразующих землю.

3

В исторических постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам перед советскими художниками выдвигаются сложные задачи нового, активного вторжения искусства в жизнь. Партия постоянно напоминает, что коммунизм характеризуется изобилием материальных и духовных ценностей, высокой материальной и духовной культурой.

Советское кино отвечает на призыв партии созданием ряда фильмов, в которых труд человека показан в сфере духовной жизни советских людей. В них отражен творческий подъем ученых, художников, дипломатов, педагогов — труд, в котором формируется духовная культура коммунизма.

В «Сказании о земле Сибирской», «Мичурине», «Академике Иване Павлове» и других послевоенных фильмах мы видим не только многостороннюю общественную деятельность героев. Перед нами картина того, как трудится ученый в лаборатории, за письменным столом, как создает свое произведение советский художник, черпая свое вдохновение в героических трудовых подвигах советского народа.

«Труд создает не только материальные ценности, — писал А. М. Горький, — но нечто значительно большее: уверенность человека в силе своего разума и в своем призвании победить своей разумной волей все и всякие сопротивления ей». Это и является пафосом фильма «Академик Иван Павлов». Стяжателю Телегину чуждо представление о счастье труда. Всю жизнь на него трудились другие. Паразитизм и жадность убили в нем человеческое начало. Вот почему так страшна ему смерть: она зачеркивает всю его бесплодную жизнь! Напротив того, Павлов принимает смерть спокойно, мудро, ибо знает, что жизнь прожита им в честном и вдохновенном труде. В труде, в результате труда осуществляется бессмертие человека. И великий ученый передает свои открытия молодому поколению. Оно завершит дела его рук и разума.

Так осмысливается тема духовного труда советского ученого в фильме «Академик Иван Павлов».

Проникновение в новые области человеческого труда, в сферу духовного, интеллектуального труда является важнейшим достижением советского кино. Однако наши киномастера в последние годы слабо развивают такую тему, как труд стахановцев, мало создают образов передовых советских рабочих. В фильме «Путь славы» есть подкупающие положительные качества: хорошо играет молодая актриса Л. Иванова образ девушки, овладевающей специальностью машиниста. Актриса подчеркивает в своей героине настойчивость, силу воли, любовь к труду, последовательно и убедительно отражает в образе новые черты характера, формирующиеся в процессе труда. Но при всем этом в фильме отсутствует широкое обобщение. Тема решается камерно, узко, а подчас на нагромождении натуралистических деталей. Зритель не чувствует в судьбе героини судьбу тысяч. Наоборот, в каждом эпизоде неустанно подчеркивается исключительность героини. Она — первая женщина-машинист. Она же и единственная. Нет в фильме ее последователей.

В фильме «Кубанские казаки» режиссер Пырьев вернулся к своей наиболее близкой теме — к показу на экране колхозной жизни, ударников и новаторов колхозных полей. Фильм брызжет весельем, радостью, в нем много остроумных драматургических и режиссерских находок. Красочное, жизнерадостное зрелище доставляет большую радость. Но является ли достоинством фильма то, что режиссер отошел от темы непосредственного труда колхозников, не показал, как работают эти герои, как трудятся они, чтобы заработать право на радостный праздник, показанный на колхозной ярмарке?

Труд лишь обрамляет фильм, является вступлением в действие и завершением его. Любовь широких зрителей к фильму «Кубанские казаки» доказывает, что он близок народу, правдив в своей основе. В занимательной форме он раскрывает нам яркие человеческие образы. Но «Кубанские казаки» не могут восполнить отсутствие фильмов, посвященных теме колхозного труда, теме колхозников, напряженно работающих на колхозных полях, осваивающих новые сельскохозяйственные профессии. Тем не менее, фильм заслуживает внимания уже только потому, что в нем поднята важная тема стахановского труда.

Как одна из линий большого эпического полотна, эта тема проходит и в фильме «Падение Берлина» М. Чиаурели в образе передового стахановца Алексея Иванова (арт. Б. Андреев) — потомственного русского сталелитейщика. Деды и прадеды его работали всю жизнь у домны, и этим гордится Алексей. Он сам рожден в день Великого Октября, воспитан в условиях Советской Страны. В нем выражены лучшие черты советской молодежи, с ее новаторским духом, с ее героикой и патриотизмом. Алексей Иванов — красив своим трудом, своей юношеской чистотой, своими светлыми мечтами.

В начале фильма мы видим его в заводском цехе после тяжелого трудового дня. Отсвет доменной печи ложится на его вдохновенное лицо. Такое выражение может быть только у человека, переживающего истинную радость творчества, и нам позднее становятся понятными слова Алексея, рассказывающего товарищу Сталину о радости своего труда:

«Как плавка готова, гляну на металл и сразу вижу — удалась или нет. Тут отца, мать забудешь. И как пошла, такая радость берет, тогда все нипочем, петь тогда охота».

Так выразительно и естественно передана в фильме творческая радость труда передового советского человека. В этой радости соединяются и мысль, и вдохновенность чувства, порыва, и зрелая физическая сила, ибо труд Иванова, тот труд, который одухотворяет человека, поднимает и удесятеряет все его жизненные силы.

К сожалению, этим примеры и исчерпываются: в послевоенные годы не выпущено больше ни одного крупного художественного фильма, в котором бы образ стахановца нашей промышленности, как и стахановца колхозного труда, являлся основным, где бы его характер развертывался в самом существенном, главном, то-есть в труде. В этом отношении наши киномастера в долгу перед рабочим классом и колхозным крестьянством. За последние годы появилось немало имен стахановцев промышленности и сельского хозяйства. Это можно видеть хотя бы по списку депутатов Верховного Совета СССР. В числе депутатов Верховного Совета — рядом с выдающимися государственными деятелями, учеными, писателями, полководцами — ленинградский мастер Кировского завода Алексей Байков, камчатский рыбак Михаил Власов, прядильщица Любовь Ананьева, помощник машиниста Деххан Султанов, ткачиха Мария Материкова, тракторист Яков Шульга, колхозница Евфросинья Шкулипа и много, много других передовых тружеников великой советской Родины. С какой волнующей силой могли бы быть рассказаны в киноискусстве биографии этих реальных людей — советских рабочих и крестьян, новаторов социалистического труда! Правда, многих из них мы встречаем в наших документальных фильмах. В этом отношении хроника шагнула дальше художественного кино. «Колхоз «Красный Октябрь», «Завод имени Сталина», «Московская орденоносная» и другие документальные фильмы убедительно и трогательно повествуют нам о замечательных советских людях, творящих чудеса на фронте социалистического труда. Эти фильмы дают возможность воочию убедиться в том, что постепенно стираются грани между физическим и умственным трудом, что социалистическая культура, образование, высокое знание техники становятся неотъемлемым качеством социалистических тружеников — передовых людей нашей Сталинской эпохи.

К сожалению, подобных образов мы почти не видим в художественном кино. Это означает, что мастера художественной кинематографии еще не осознали политической важности этого дела и не нашли для его воплощения зрелых художественных средств, а кинокритики, анализируя фильмы, не ставят своей задачей разбор того, насколько правдиво и глубоко показаны в том или ином фильме образы советских тружеников, их труд, процесс реального создания материальных основ коммунизма. Критики не воспитывают в наших мастерах вкус к этой большой и еще не тронутой по-настоящему теме.

Кино — в большом долгу перед нашим народом. И этот долг нужно погасить созданием фильмов о трудовых подвигах славных стахановцев-передовиков, новаторов, главных героев великой Сталинской эпохи.

С. Розен

СОВЕТСКОЕ КИНО В БОРЬБЕ ЗА МИР

1

История еще никогда не знала такого массового, такого организованного движения за мир, какое развернулось в наши дни.

Особую важность активной борьбы за мир подчеркивает тот знаменательный факт, что высший орган Советского государства отметил семидесятилетие со дня рождения товарища Сталина изданием Указа об учреждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами».

Этот Указ явился еще одним доказательством миролюбивой политики Советского Союза и его авангардной роли в деле борьбы всех народов за мир. Указ нанес сокрушительный удар по бредовым басням продажных борзописцев, тщетно пытающихся оправдать лихорадочную подготовку своих хозяев к войне мнимой угрозой агрессии из Москвы.

Сотни миллионов людей образуют теперь мощный международный лагерь поборников мира и демократии. Они заявили свое «нет» войне на Конгрессе деятелей культуры, науки и искусства во Вроцлаве, на Всемирном конгрессе сторонников мира в Париже и Праге, на национальных конгрессах сторонников мира в ряде стран.

В мощную демонстрацию воли народов к борьбе за мир вылилась Всесоюзная конференция сторонников мира, происходившая в августе прошлого года в Колонном зале Дома союзов. Конференция явилась новым важным этапом борьбы народов нашей могучей страны за мир, за счастливую жизнь для всех трудящихся.

Народы земного шара не просят мира, они требуют его. Они видят гарантию мира в том, что это священное дело защищает могучий Советский Союз. Во главе лагеря мира и демократии стоит спаситель человечества от фашистской чумы — страна социализма, являющаяся оплотом мира во всем мире, надеждой человечества. Народы верят: мир победит войну! Ибо дело мира защищает гений человечества — великий Сталин.

Товарищ Сталин учит, что нужно организовать «широкую контрпропаганду против пропагандистов новой войны и за обеспечение мира, чтобы ни одно выступление пропагандистов новой войны не оставлялось без должного отпора со стороны общественности и печати, чтобы, таким образом, своевременно разоблачать поджигателей войны и не давать им возможности злоупотреблять свободой слова против интересов мира».

Эти слова подчеркивают ту огромную роль, которую играет деятельность работников идеологического фронта в деле предотвращения войны. Особенно это относится к деятелям самого массового из искусств — советского кино.

«Подготовке новой мировой войны, — сказал товарищ М. Суслов в докладе на совещании информационного бюро коммунистических партий в Венгрии,—служит ныне вся политика англо-американского империалистического блока». Разоблачение этой политики—одна из самых важных и неотложных задач советского киноискусства.

В ряду созданных нашими мастерами выдающихся фильмов, срывающих маски с лица англо-американских претендентов на мировое господство, одно из первых мест занимает фильм Г. Александрова «Встреча на Эльбе». Эту встречу фильм показывает, как встречу двух миров, двух различных, антагонистических систем. Действительно, лицемерно приветствуя своих советских союзников, генерал Мак-Дермот в беседе с Дитрихом цинично излагает агрессивные замыслы американской военщины: «Старая война окончилась, началась новая — война с коммунизмом». И это не личное мнение рехнувшегося генерала. Это установка, новый курс тех правящих кругов Америки, которые послали Мак-Дермота в Европу. Мы видим представителя этих кругов: в Германию прибывает собственной персоной сенатор Вудд. Его цель — наводить здесь «американские порядки».

В фильме отчетливо и правдиво показано, как вудды стремятся превратить Германию в европейский арсенал будущей империалистической войны. Агрессивные планы и милитаризацию — вот что привез с собой из-за океана представитель правящей американской верхушки! Что ему до Потсдамского или Ялтинского соглашения? Что ему до счастья народов, до их священного права на мир?

Фильм «Встреча на Эльбе», прямо откликаясь на острые вопросы послевоенного устройства мира, обличает в лице мак-дермотов и сенаторов вуддов поджигателей новой войны, срывает с них маски, за которыми они пытаются скрыть свой звериный, человеконенавистнический облик, показывает их такими, какие они есть.

Другой выдающийся советский фильм режиссера М. Ромма «Русский вопрос» подробно и убедительно показывает те невидимые для невооруженного глаза «пружины» и «кнопки», при помощи которых новоявленные претенденты на мировое господство ведут так называемую «холодную войну» против самого миролюбивого народа в мире. «Русский вопрос» приоткрывает завесу над одной из характернейших сторон американской действительности. Перед нами мир прессы. Один из персонажей фильма газетный магнат Макферсон откровенно и цинично «делает деньги» на клеветнической кампании, направленной против Советского Союза. Американским монополистам угодно обмануть общественное мнение, заставить американцев поверить, будто Советский Союз хочет войны. И Макферсон пытается принудить честного, талантливого журналиста Гарри Смита оклеветать недавних союзников, написать книгу «Почему русские хотят войны». Подручный Макферсона Престон на вопрос Смита, «что же вы хотите?», цинично заявляет: «Всё. Все острова и полуострова, все проливы и заливы, все переулки и закоулки земного шара».

Советские фильмы не только показывают галерею империалистических хищников, жаждущих войны,—вуддов и мак-персонов, их подручных мак-дермотов и престонов, но и выводят на чистую воду их презренных агентов, засылаемых в нашу страну. Фильм «Суд чести» А. Роома раскрывает методы шпионской работы американской разведки. Показанные в этом фильме вудды и уилби, ученые в кавычках, которые ищут опоры в изменниках родины, вроде космополита Лосева, или пытаются воспользоваться беспечностью заблуждающегося Добротворского, окончательно разоблачаются в замечательном эпизоде суда чести. «Будь бдителен!» — говорит фильм «Суд чести» — и тем самым выступает как активный борец за мир, за демократию.

Всем памятна та большая роль, которую сыграли наши фильмы периода Великой Отечественной войны в разоблачении предшественников нынешних претендентов на мировое господство. Эти фильмы не утратили своего значения и сегодня, являясь грозным напоминанием тем, кому мерещутся лавры Гитлера и его людоедской компании, они вносят огромный вклад в дело упрочения мира во всем мире.

Во время Нюрнбергского процесса над главными военными преступниками советский обвинитель предъявил суду вещественное доказательство виновности подсудимых. Это был кинофильм. Он назывался «Кинодокументы о зверствах немецко-фашистских захватчиков». Ростов... Нальчик... Харьков... Бабий Яр... Крематории Майданека и Освенцима... Рассортированная обувь убитых, очки, золотые зубы... Костры из людей...

Сотни тысяч замученных гитлеровцами людей показал суду этот фильм-документ, фильм-трагедия.

Может ли быть более активное, более действенное участие работников искусства в борьбе за мир?

Нюрнбергский процесс, вскрывший шакалье лицо гитлеровской банды, запечатлен советским документальным кинематографом в картине «Суд народов».

Эпиграфом к этому выдающемуся произведению советского кино, полному ненависти к врагам мира и демократии, служат слова великого Сталина: «Их имена известны десяткам тысяч замученных людей. Пусть знают эти палачи, что им не уйти от ответственности за свои преступления и не миновать карающей руки замученных народов».

Очень любопытен тот факт, что военное министерство США запретило показ в американских кинотеатрах документального фильма «Уроки Нюрнберга». Газета «Вашингтон пост» в свое время поясняла, что «влиятельные элементы в армии выступали против политики показа в кино военных преступлений и наказаний за них».

Судьба одних поджигателей войны приходится не по вкусу другим поджигателям!..

Вслед за советским кино молодая кинематография стран народной демократии создает картины, полные ненависти к поджигателям войны. Таков, например, польский фильм «Последний этап» (авторы сценария В. Якубовская и Г. Шнейдер), в котором рассказывается об ужасах Освенцима — страшной фабрики смерти. Раскрывая гнусные дела фашистских мракобесов и палачей, фильм показывает стойких, мужественных борцов за свободу и мир.

«Смотрите, чтобы Освенцим больше не повторился!»,— устами героини Марты говорит этот волнующий сердце каждого честного человека фильм, обращаясь к миллионам наших современников.

Так советское кино в содружестве с кинематографистами стран народной демократии выполняет великую, благородную миссию разоблачения поджигателей войны.

2

С каждым днем все шире и энергичней становится движение за мир. Люди самых различных национальностей, убеждений и верований заявляют во весь голос о своем твердом намерении отстоять мирную жизнь. Только в крепнущем движении народов за мир и демократию — спасение человечества от новых ужасов и кровопролитий.

Советское кино правдиво отображает это всемирное движение, показывает, как, подобно полноводным рекам, в необъятный океан сторонников мира вливаются все новые и новые силы.

Уже упомянутый нами фильм «Встреча на Эльбе» с публицистической страстностью, в блестящей художественной форме показывает, что силы сторонников мира пополняются такими людьми, как профессор Отто Дитрих, его сын Курт, рабочий-антифашист Шульц.

И в самой Америке — логове империализма — растут ряды таких людей, как майор Хилл, встретившийся на Эльбе с завтрашним днем человечества, как Смит, которые, несмотря на преследования, вступают в лагерь мира, прогресса и демократии. Правдиво, реалистично показав историю честного американского журналиста Смита, «Русский вопрос» призывает к борьбе за мир, показывает, как может бороться за правду человек, хотя и лишенный возможности излагать на бумаге свои убеждения, но действующий в соответствии со своей совестью. Смит потерял все: он выброшен из дома, от него ушла женщина, которую он любит, его статьи не будут печататься. Но правда на стороне Смита. Он нашел свою новую дорогу в жизни! Поэтому так оптимистичен финал картины, поэтому так горячо принимает Смита аудитория простых американцев, которым он рассказывает о своей судьбе. Мы чувствуем, сегодняшние слушатели его публичных выступлений — это завтрашние его соратники по борьбе за мир, за демократию! Заключительная речь Смита в фильме—образец публицистической страстности и художественной убедительности:

«Нам говорят, что враги Америки за океаном, в Советском Союзе. Ложь! Враги Америки здесь, за четыре квартала отсюда, на Уолл-стрите. Враги Америки здесь, за четыреста километров отсюда, в Вашингтоне, в военном министерстве! Враги Америки—это те, кто говорит, что Россия грозит нам войной. Ложь! Нам никто не грозит войной. Это они, враги Америки, толкают нас на войну. Они говорят, что мы, американцы, сильная нация. Да, мы, американцы, сильная нация. Достаточно сильная для того, чтобы свернуть шею своим собственным поджигателям войны!»

Сила сторонников мира — в массовости этого движения, в его организованности. Именно эту характерную черту превосходно отобразил советский документальный фильм «Юность мира», рассказавший о международном фестивале демократической молодежи и студентов в Будапеште. Есть в этом фильме, отлично выражающем страстное стремление всех народов к миру, к дружбе, один многозначительный эпизод.

...Развалины домов, скелеты прекрасных в прошлом строений. Это раны войны, которые еще не успел залечить венгерский народ. Места боев осматривают делегаты фестиваля. Среди них — делегаты Америки. Диктор говорит:

«Так могут выглядеть города Европы, и ваши американские города, если вы позволите монополистам с Уолл-стрита распоряжаться вашей судьбой...»

Фильм призывает: «Народы мира, будьте бдительны! Сделайте все от вас зависящее, чтобы не допустить новой войны!»

Чувствами дружбы народов, царящими на фестивале, проникнуты кадры, рассказывающие о трогательной встрече делегатов восьмидесяти национальностей. Вот дружески беседуют негр и белый; вот делегат Франции вручает знамя делегату Вьетнама как залог вечной дружбы... Они обнимаются...

— Советский Союз! Сталин! Эльен Сталин!— несутся возгласы молодежи на всех языках. Это значит: появился делегат нашей страны. В тишине, с полнейшим вниманием слушают представители десятков миллионов молодежи выступление главы советской делегации:

«Никакие провокации и угрозы, никакие вопли о новой войне не могут нас запугать. Эти провокации и вопли — признак слабости, неуверенности, страха перед завтрашним днем».

Уверенностью в правое дело, силой и спокойствием дышат слова, принесенные из Страны Советов.

Запечатлев выдающееся событие в деле борьбы за мир, этот фильм со всей силой, присущей могучему средству киноискусства, страстно и волнующе зовет к миру.

«Юность мира», созданная в содружестве советских и венгерских кинематографистов, присоединяет свой голос к клятве 250 тысяч делегатов, произнесенной в день закрытия фестиваля. Вот слова из этой клятвы:

«Мы призываем всю молодежь, являющуюся надеждой народов мира, сплотиться, чтобы освободить светлые пути будущего от массовых убийств».

О непрерывно крепнущих силах лагеря сторонников мира красноречиво говорят и большие успехи, достигнутые странами народной демократии, прочно ставшими на путь строительства социализма. Советские документальные фильмы, посвященные этим странам, глубоко и полно показывают жизнь народов, которые с помощью Советской Армии освободились от фашистского ига, и теперь исполнены стремлением к созидательному труду, к строительству социализма. Однако ненависть к войне и ее зачинщикам не исчезла из сердца этих народов.

Вспомним хотя бы из фильма «Новая Албания» потрясающий по своей силе эпизод похорон партизан, павших в борьбе за свободу и независимость своей родины. Деревянные урны с останками погибших, всеобщее горе, траур народа и скорбные выразительные лица осиротевших жен и детей... Какая выразительная и убеждающая агитация против войны, за мир и свободу! И в каких восторженных, радостных тонах показывает «Новая Албания» и другие фильмы о странах народной демократии счастье свободного труда на освобожденной, ставшей народной земле.

«Мир — миру!» — говорит каждый кадр этих фильмов.

Наш кинематограф воочию показывает рост сил лагеря мира, сплотившегося для упорной борьбы с поджигателями войны. Он воспитывает в людях уверенность в победе над черными силами реакции.

3

Непоколебимым утесом стоит наша страна — оплот и надежда всех народов, авангард борцов за мир, решающая прогрессивная сила нашего века.

Вооруженное методом социалистического реализма, советское кино правдиво отображает в фильмах величайшие преобразования, совершенные в нашей стране, и последовательную миролюбивую политику нашего государства, как необходимое условие этих преобразований, политику, которую, как говорил В. И. Ленин, «одобряет громаднейшее большинство населения земли».

Именно поэтому лучшие советские кинофильмы, какой бы теме они ни были посвящены,— непосредственно ли вопросам мира и войны или нет,—всегда пронизаны темой мира, темой созидательного труда, свободы и счастья народов.

Воины, воспитанные Щорсом в годы гражданской войны, знали, за что они борются: их светлой целью был мир во всем мире, счастливое общество коммунизма.

«Вот я тоже часто думаю: пройдут года, завершится революция и заживут люди-братья на земле...» В этих скупых словах Щорса — великие, благородные цели справедливой освободительной войны, мечта о будущем, во имя которого сражался Щорс и его товарищи по оружию. И это не пацифистские мечтания. Это вера в победу правого дела, в победу справедливой войны.

Как бы перекликаясь со Щорсом, те же светлые цели трудной, кровавой борьбы видит Чапаев.

Ночь... В маленьком крестьянском домике отдыхают чапаевцы. Они поют протяжно, мечтательно. Ласково глядя на Петьку и Анну, Чапаев говорит:

— Вот поженитесь, работать вместе будете. Война кончится — великолепная будет жизнь! Знаешь, какая жизнь будет? Помирать не надо!

«Война кончится, работать будете!» — вот о чем мечтает легендарный герой гражданской войны.

Фильмы о Великой Отечественной войне — «Великий перелом», «Человек № 217», «Секретарь райкома» и другие,— отражая ненависть нашего народа к фашизму, каждым своим эпизодом, каждым кадром призывают к строительству мира во всем мире, повествуют о народе, спасшем человечество от фашистской чумы и предоставившем людям возможность строить мирную жизнь, бороться за демократию и прогресс.

Сторонники мира благодарны советскому киноискусству за фильмы, воспроизводящие образы великих миролюбцев, гениев человечества—Ленина и Сталина.

«Клятва»... Великая эпопея борьбы советского народа под руководством великого Сталина за мир и счастье народов, за новое общество, лишенное мерзостей старого эксплоататорского строя. Стремление советского народа к мирному созидательному труду пронизывает это выдающееся произведение киноискусства. Начиная с первых эпизодов, рассказывающих о Царицыне, о семье Петровых, о клятве великого вождя, через волнующий рассказ о величайшем созидательном пафосе сталинских пятилеток, во всех образах фильма, и в первую очередь в образе великого Сталина раскрыт пламенный творческий энтузиазм, с которым в довоенные годы работали народы нашей Родины. Отечественная война отображена в «Клятве» с предельной правдивостью как справедливая война советского народа за свою Родину, за мир между народами, за прогресс всего человечества.

Фильмы «Клятва», «Третий удар», «Сталинградская битва» и другие убедительно и ярко показывают, что советский народ миролюбив, он не хочет чужой земли, ему чужды захватнические интересы, и только наглое нападение врагов и необходимость защиты отечества могут принудить его к войне.

Огромную радость принес всем борцам за мир недавно созданный М. Чиаурели фильм «Падение Берлина». Фильм повествует о всемирноисторической победе советского народа над фашистской Германией, воспевает героического человека Сталинской эпохи, его страстное стремление к труду и созиданию, его патриотизм и ненависть к врагам народов.

Каждым кадром, рассказывающим о нашей счастливой довоенной жизни, авторы поют гимн труду свободного человека на свободной земле. Светом и радостью озарены лица героев, полна смысла и глубокого содержания их целеустремленная, целенаправленная жизнь.

Труд и отдых радуют и наполняют героев бодростью, уверенностью, счастьем. Тем более велика ненависть свободного народа к захватчикам, принесшим в наш цветущий край слезы и кровь, огонь и свинец. Невиданная битва, отображенная на экране, была битвой за мирную жизнь. Авторы фильма ярко показали всемирноисторические заслуги великого кормчего лагеря мира — Иосифа Виссарионовича Сталина. Радостью и гордостью за свою страну, за свой народ наполняются сердца кинозрителей, когда в финальной сцене товарищ Сталин обращается ко всем народам с призывом бороться за мир:

— Отныне история открывает перед народами, любящими свободу, широкий путь. Каждый народ должен бороться за мир во всем мире. За счастье простых людей всех стран, всех народов. И только тогда можно будет сказать, что наши жертвы не пропали даром, что каждый из нас сможет твердо смотреть в свое будущее. Будем же беречь мир во имя будущего. Мира и счастья всем вам, друзья мои!

В этих словах заключается не только итог великих дел и борьбы советского народа, но и программа на будущее— с еще большей энергией бороться за мир, за счастье народов!

О роли нашего Советского государства в деле борьбы за мир повествует документальный фильм «Мир победит войну». Он воочию показывает, как наше государство с первого дня своего рождения, когда великим Лениным был подписан декрет о мире, последовательно и неизменно проводит политику мира. Одновременно фильм «Мир победит войну» разоблачает фальшивую американскую «демократию» и ее мнимое «миролюбие», разъясняя, что несет народам Европы ее «рука помощи» в виде плана Маршалла... Фильм показывает, как мощная волна народного гнева против поджигателей войны захватывает все новые и новые слои населения. В разных странах собираются на конгрессы и фестивали сторонники мира и прогресса. По земле идут караваны мира. Народы знают, что их сила в объединении, и они объединяются. И в первых рядах борцов за мир — Советский Союз, надежда и совесть человечества! Вот мы на Всесоюзной конференции сторонников мира. Среди делегатов — ученый Вавилов и стахановец Российский, писатель Леонов и комбайнер Борин. Их труд служит делу укрепления Родины, а стало быть, и делу упрочения мира во всем мире. Эти люди защищают мир своим повседневным трудом на заводах и полях, в лабораториях и кабинетах. Во имя мира они добывают руду, ткут полотно, пишут книги, варят металл. Кинозрители слышат, как с трибуны звучат слова манифеста Всемирного конгресса сторонников мира:

«Смелость и еще раз смелость в борьбе за мир!»

Выступавшие от имени десятков миллионов советских граждан ораторы говорили:

«Мир победит войну!»

И иностранные гости, представлявшие сторонников мира за рубежом, отвечали:

«Мир победит войну!»

Неуклонный рост могущества Советской Страны означает укрепление сил международного лагеря мира и демократии.

Именно поэтому каждый наш фильм, рассказывающий о созидательном труде советских людей, способствует укреплению мира во всем мире, ибо он отвечает мечтам и чаяниям трудящихся всех стран о свободном мирном труде на благо человечества.

Если мы смотрим фильмы, рассказывающие о расцвете союзных республик, повествующие о трудовых подвигах советских людей, мы знаем — этот труд направлен на укрепление могущества, на процветание родины социализма, это труд во имя мира во всем мире!

Когда мы видим на экране парады Советской Армии, мы знаем — это армия, защищающая мирный труд, защищающая мир во всем мире!

Несомненна и та огромная роль, которую занимают в деле борьбы за мир такие фильмы, как, например, «Сказание о земле Сибирской» и «Кубанские казаки» И. Пырьева. Восстановление народного хозяйства, залечивание ран после кровопролитной войны, радостный мирный труд замечательно воспеты в этих фильмах. Фильмы как бы являются гимном миру во всем мире, гимном созидательному труду на свободной советской земле!

О постоянном стремлении к миру говорят советские фильмы, посвященные биографиям выдающихся людей русского народа. Пирогов и Тимирязев, Павлов и Мичурин,— все они, являясь выразителями народных дум и чаяний, были великими гуманистами. Как истинные патриоты и сыны самого миролюбивого народа они нередко использовали свой высокий авторитет для предотвращения человеческой бойни, для укрепления мира.

Вот на трибуне Международного физиологического конгресса академик Иван Петрович Павлов. Он обращается к своим зарубежным коллегам по науке:

«Мы работаем, очевидно, на рациональное окончательное объединение человечества. Но разразись война, и многие из нас станут во враждебное отношение друг к другу. Я могу понимать величие освободительной войны. Однако нельзя вместе с тем отрицать, что война по существу есть звериный способ решения жизненных трудностей. Способ, недостойный человеческого ума с его неизмеримыми ресурсами. И я счастлив, что правительство моей могучей Родины, борясь за мир, впервые в истории провозгласило: ни пяди чужой земли!»

Сколько любви к людям, сколько гордости за правительство своей Родины заключено в этих замечательных словах великого ученого! Устами крупнейшего физиолога мира фильм «Академик Иван Павлов» обращается к нашим современникам, к передовым деятелям культуры, к ученым всех стран с призывом к борьбе за мир.

Расовой дискриминации, звериной человеконенавистнической идеологии империализма советское киноискусство противопоставляет советскую идеологию равенства наций, которая нашла яркое выражение в таких фильмах, как «Далекая невеста», «Великое зарево», «Друзья» и многих других.

О все растущей роли наших фильмов в деле борьбы за мир красноречиво говорит и прошедший в прошлом году IV Международный кинофестиваль в Марианских Лазнях (Чехословакия).

Весьма знаменательно, что на этом фестивале, девиз которого гласил: «За лучшего человека, за более совершенное человеческое общество», 8 из 18 премий было присуждено советским кинокартинам. Большие достижения в деле борьбы за мир продемонстрировали на фестивале и кинематографисты стран народной демократии. Так, высокую оценку получили картины Венгрии, Польши и Чехословакии. О ложной демократии в Америке, о произволе и расовой дискриминации, а также о растущей борьбе рабочих повествует фильм «Родная земля», поставленный группой прогрессивных американских деятелей и отмеченный на фестивале.

Советское кино на протяжении всего своего славного тридцатилетнего пути служит делу мира, ибо оно отображает дела и жизнь, мысли и чаяния самого миролюбивого народа и служит интересам первого в мире социалистического государства, являющегося оплотом мира во всем мире, авангардом сторонников мира и счастья на всем земном шаре.

Буржуазная кинематография, и в первую очередь американская, враждебна этим благородным, возвышенным и гуманным целям. Выполняя волю своих хозяев, она систематически ведет пропаганду новой мировой бойни, разжигает расовую ненависть и вражду между народами. Массовые убийства, грабежи, отравления, заполняющие «художественную» кинопродукцию Голливуда, «боевики» буржуазной кинохроники, фиксирующие крупным планом жертвы сенсационных пожаров, уличных катастроф, железнодорожных аварий,— все это должно, по расчету хозяев буржуазного кино, приучать кинозрителей к мысли о бренности существования на этом свете, культивировать садистские инстинкты, вырабатывать привычку к крови, насилию, жестокости, прививать навыки убийц-профессионалов.

Буржуазный кинематограф — активный участник грязного дела развязывания новой войны.

Советское кино является верным помощником большевистской партии в деле борьбы за мир. Мастера кино, как и все советские художники, не только деятели искусства, но и активные политические деятели. Они — участники и делегаты конференций и фестивалей, конгрессов и митингов, направленных на защиту мира. И сейчас, когда в злобном истерическом порыве империалисты пытаются повернуть историю вспять и бросить народы в пучину новой бойни, советские киноработники все свои силы отдают борьбе за мир, против поджигателей войны.

В докладе на совещании Информационного бюро коммунистических партий в Венгрии тов. М. Суслов говорил:

«Весь исторический опыт антивоенного движения накануне первой и, особенно, второй мировой войны говорит о том, что мало желать мира, нужно активно бороться за него, нужно привести в действие все силы и рычаги, противодействующие подготовке и развязыванию войны».

Одним из мощных рычагов в активной борьбе за мир является кино. Нет сомнений, что советские кинематографисты под руководством великой партии Ленина—Сталина и впредь будут активными участниками в священной битве народов за прочный мир во всем мире!

О. Писаржевский

КИНОПОЭМА О ЛЕСНОЙ БЫЛИ

Удостоенный Сталинской премии фильм народного артиста РСФСР А. Згуриди «Лесная быль» тепло встречен научной общественностью и пользуется неослабевающим вниманием советского зрителя.

Успех этой новой работы А. Згуриди обусловлен тем, что в ней нашли дальнейшее развитие основные прогрессивные тенденции советской научно-популярной кинематографии.

Советская научно-популярная кинематография решает важнейшие образовательные задачи. Ее призвание — расширять кругозор советского зрителя, в увлекательной форме раскрывать ему то, что является достоянием науки. Проходя по привычной, примелькавшейся улице, многие ее обитатели не догадываются, например, что она находится на дне «воздушного океана», как называл нашу атмосферу Менделеев, и что любую площадку на поверхности земли можно представить себе, как склад богатейшего сырья. Для этого не надо фантазировать, достаточно узнать, что воздух состоит на одну пятую из кислорода и на четыре пятых из азота и что оба газа служат: один—для усиления горения, а другой—для изготовления удобрений и взрывчатых веществ.

Рассказывая об этом, научно-популярный фильм выполняет важную образовательную задачу.

Одновременно с этим познавательный материал, который идет на советский экран, не может быть пассивным зрелищем. В любом воплощении—от эпизода киножурнала до полнометражного очерка — он должен быть идейно заострен, должен служить задачам строительства коммунизма.

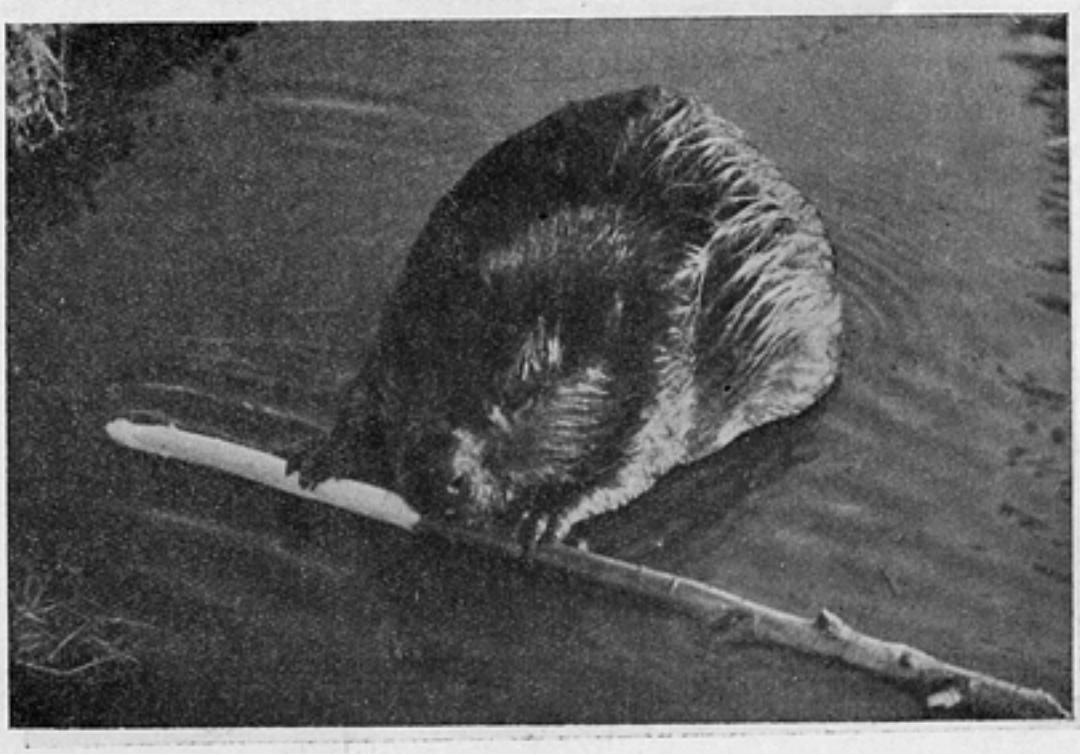
Долгое время многие работники кинематографии, даже сами авторы научно-популярных фильмов не верили, что настоящая научная кинематография может решать большие публицистические задачи, может выступать с широкими обобщениями, может помочь зрителю оформить его материалистическое мировоззрение. Выражением этого недоверия явились попытки придания научно-популярным фильмам ложной занимательности по западноевропейскому образцу за счет чисто внешних приемов.

За последнее десятилетие научно-популярная кинематография решительно очистилась от этих тенденций, и творчество А. Згуриди является наглядным доказательством полной победы творческих принципов, которые выдвинула и осуществила наша советская научно-популярная кинематография.

А. Згуриди прежде всего исследователь. Автору этих строк неоднократно приходилось выслушивать от научных работников, биологов по преимуществу, признания в том, что в фильмах Згуриди, посвященных тем или иным явлениям живой природы, они находили много нового и неожиданного для себя, причем эти высказывания принадлежали не работникам смежных областей знания, а специалистам именно в той узкой, конкретной области, к которой относилась та или иная картина Згуриди. Объяснения этому следует искать не в ограниченности сведений, которыми располагают специалисты, а в умном и целеустремленном использовании тех своеобразных особенностей и возможностей «киноглаза», которые Згуриди считает важным элементом своей режиссерской работы. В этом отношении он является отличным руководителем молодежи. Ему удается зажечь участников съемок подлинной страстью познания. Этой страстью в в полной мере проникнута, в частности, работа над фильмом «Лесная быль» молодых операторов П. Уточкина и Н. Юрушкиной, также получивших звание лауреатов Сталинской премии. Эти молодые товарищи проявили не только высокий класс операторского мастерства, но и выдержку и энтузиазм подлинных естествоиспытателей. С аппаратом на плечах они проходили по тайге, проваливались в сугробы, залезали в болота, часами сидели в шалашах охотников, и в этих трудных условиях достигли своих выдающихся результатов.

Оставаясь на всех этапах своей работы строгим исследователем, ни на минуту не отступающим от объективного показа живой действительности, А. Згуриди во всех своих картинах: «Пернатая смена», «В глубинах моря», «Сила жизни», «В песках Средней Азии» и, может быть, в еще большей

Кадр из фильма «Лесная быль»



степени именно в картине «Лесная быль», выступает как чуткий и требовательный художник.

Он очень далек от натурализма — одной из главных опасностей, которые подстерегают художника, работающего на живом материале природы. Згуриди не находится в плену своего материала. Он организует его по законам социалистического реализма, то-есть исходя из той идейной задачи, которую он решает, обращаясь к советскому зрителю. В самой общей форме эту задачу можно сформулировать как задачу борьбы за материалистическое мировоззрение и, в частности, за мичуринское понимание основ развития жизни на земле.

Картину «Лесная быль» А. Згуриди строит как эпизоды жизни диких обитателей лесов и рек. Особый его интерес в данном случае привлекли бобры.

Бобры давно поражали воображение человека. Имея в виду их своеобразный «коллективизм» и строительные инстинкты, их называли «бобровым народом» и «лесными строителями». О них слагали легенды, потому что жизнь этих ночных зверьков трудно поддавалась наблюдению. О скрытой, малоизвестной жизни этих животных и рассказывает фильм.

Зрелость мастерства А. Згуриди проявляется в фильме «Лесная быль» прежде всего в той строгости, с которой произведен отбор эпизодов, освещающих биологию бобров. В небольшом количестве очень точно намеченных и прекрасно выполненных кадров ему удалось показать устройство и жизнь бобровых поселений, семейную жизнь и «трудовую деятельность» этих интересных животных.

Згуриди неутомим в подыскивании простых и в то же время оригинальных, неожиданных точек зрения, помогающих наглядному, убедительному восприятию научных данных. Причем все отдельные эпизоды, как это всегда бывает в фильмах Згуриди, подчинены общей, яркой и глубокой мысли. Весь материал фильма организует внимание зрителя и естественно подводит его к обобщению. Это свое обобщение Згуриди дает в зрительно ощутимой форме. Он показывает в фильме сложнейшую взаимосвязь разнообразных влияний внешней среды, под воздействием которой формируются те или другие свойства живых организмов, в том числе и прочно закрепившиеся на протяжении ряда поколений инстинкты. Это важная и нужная мысль. Популяризация ее лежит в плане пропаганды мичуринской биологии.

Згуриди тонко понимает особенности кинематографического языка. Он широко пользуется возможностью развития своей мысли на показе жизненного процесса в конкретных формах его проявления. Но то, что показывает нам Згуриди, это не просто фотография жизненного явления. Для того чтобы сосредоточить внимание зрителя на главном и типичном, Згуриди строит образы своих фильмов из основных элементов содержания этого явления, наиболее полно выражающих его сущность.

Как же строится фильм «Лесная быль»?

Автора фильма глубоко интересует вопрос, который тут же овладевает вниманием зрителя: как образовалась изумительная приспособленность неуклюжих на суше бобров к их речной жизни? За ответом Згуриди обращается к обычно скрытым от наблюдения процессам жизни одного бобрового семейства. Цепь приключений, переживаемых членами этого семейства, — внешняя схема фильма.

Фильм открывается зимними картинами природы.

Стужа свободно гуляет по просторам, которые кажутся мертвыми. Мороз сковывает землю. Застывают деревья. Но жизнь в лесу не прекращается.

Следуя за голодным волком, аппарат приводит зрителя в район бобровых поселений — к реке. Поселение трудно узнать среди однообразных белых равнин. Можно пройти рядом и не заметить хатку бобров — бугорок, покрытый снегом.

Перед зрителем открывается дно и скрытый под снегом берег реки, где продолжается интенсивная жизнь. Еще с осени бобры заготовили и сложили в своей хатке запасы веток, которыми питаются в течение всей зимы.

Зритель видит зимнюю жизнь бобров, которые обитают большой семьей в своем «доме», выходы из которого ведут в воду. Вода здесь никогда не замерзает, поэтому бобрам всегда легко доставать корм со дна реки. Хатка с ее толстыми стенами сложена из сучьев, прочно скрепленных илом. Она защищает бобров от опасности. Тут же показана и одна из таких опасностей—голодный волк, безуспешно пытающийся докопаться до бобрового семейства.

Зрителю представляется возможность наблюдать то, что до сих пор не видел ни один естествоиспытатель: естественную жизнь бобров в своем гнезде. Для этих съемок, потребовавших огромной выдержки и операторского мастерства, был использован гигантский аквариум, с помощью которого засняты картины подводной жизни.

Таково вступление к фильму. Явления, которые в нем выделены, сразу ставят перед зрителем интереснейшие проблемы, о которых мы говорили выше, и зритель находит на них исчерпывающий ответ в дальнейшем развитии фильма.

Замечательно показана «работа» бобров, проводящих к своему поселку благоустроенные водяные дороги, вырубающих целые лесосеки, заготовляющих впрок древесную пищу на целую зиму.

Щедро предоставляя зрителю преимущества очевидца, Згуриди показывает многообразные угрозы, которые на каждом шагу подстерегают зверьков. Можно понять, как в результате приспособления к своеобразным условиям жизни родной стихией бобров стала вода. Именно она оберегает их от множества опасностей, перед которыми они оказались бы беззащитными в силу особенностей своей биологии.

Кадр из фильма «Лесная быль»

На примерах столкновений бобров с хищниками воды и леса фильм показывает, как в природе происходит естественный отбор, укрепляющий формирование приобретенных признаков, как у молодых зверьков образуются рефлексы на внешние раздражения, какими факторами определяется их поведение.

Згуриди и его помощникам удается трудный эффект: зритель ощущает полную подлинность показываемого. За этой внешней безыскусственностью «игры» четвероногих и крылатых героев фильма лежит огромный труд и изобретательность постановщика, умело и тонко организующего «работу» своих «актеров». Следует подчеркнуть, что в данном случае речь идет не об инсценировке «живой жизни» в вульгарном смысле слова, не о подмене действительной жизни какими-то искусственными приемами. В совершенстве владея знанием природы, особенностей биологии, повадок своих «персонажей», Згуриди удается построить эпизоды, снимаемые в естественной обстановке, так, что они подчиняются общему замыслу сценария.

Автор, несомненно, встретится с упреками со стороны исследователей, зоологов, которые укажут ему на условность приема перенесения в дневной быт ночных зверей, какими являются бобры (хотя он может им ответить, что без этого допущения не было бы и самого фильма). Ему, наверняка, придется согласиться и с указаниями на недопустимость охоты с гончими в лесу в летнее время, да еще в бобровом заповеднике, и на невозможность существования огромной хищницы-щуки в мелком болоте с мутной водой. Но это не решает дела и не мешает удачам Згуриди в его новой работе.

Нужно очень любить родную страну, чтобы с такой теплотой и так поэтически рисовать картины ее природы, как это делает А. Згуриди. Но Згуриди не просто лирик, он лирик-патриот. Он дорожит завоеваниями советского строя и никогда не забудет остановить на них внимание зрителя. Мировая литература бедна книгами и работами по биологии бобров. В капиталистических странах эти звери хищнически истребляются. Згуриди строит изложение фильма на рассказе о жизни бобров в советских заповедниках: натурные съемки велись в Воронежском заповеднике и отчасти в советской Лапландии.

«Плотины» бобровых поселений в советских заповедниках свидетельствуют о том, что нам органически чуждо хищничество по отношению к

Из фильма «Лесная быль»

природе, свойственное капитализму. Не случайно в Советском Союзе восстанавливаются почти исчезнувшие на земном шаре породы животных. Для человека страны социализма характерно бережное, государственное отношение к природе как общественному достоянию, как источнику не только пользы, но и красоты. Этим новым отношением к природе и пронизан весь фильм «Лесная быль». Правда, эта важная тема не раскрывается в фильме до конца, и это — самый главный упрек, который должен быть сделан постановщику фильма, ибо тема охраны и обогащения природы в нашей стране использована в картине только как подтекст, только подразумевается. Мы не имеем возможности судить, на каком этапе — в стадии ли написания сценария или монтажа уже отснятого материала, но из картины выпали кадры, которые должны были быть посвящены хозяевам леса—советским людям, создавшим заказник, где беспощадно истреблявшиеся до революции бобры живут в естественных условиях, под защитой и наблюдением. Работа советских биологов, сотрудников бобрового заповедника, активных, хотя и незаметных участников создания фильма, дает для этого благодарный материал. Отсутствие его, обедняет хороший, поэтический, проникнутый искренней любовью к природе научный фильм А. Згуриди.

Временами создается впечатление, что автор фильма чрезмерно подчеркивает драматизм коллизий борьбы за существование, происходящей в природе. Желание побудить зрителя волноваться за судьбу своих героев кое-где приводит постановщика к нагромождению неоправданных «ужасов». Так, стремясь создать эффектное, красочное зрелище, А. Згуриди не останавливается даже перед тем, чтобы вплести в сюжетную канву такое нехарактерное, в сущности, для жизни героев фильма, исключительное стихийное бедствие, как лесной пожар...

Фильм заканчивается тем, что главный его «герой» — молодой бобренок, пережив множество похождений, столкнувших его с новым и неизведанным, обогащенный опытом встреч с лесными хищниками, спасшийся от лесного пожара, возвращается в родную семью.

Опять приходит зима. Снова снежным покровом укрывается земля. Обнажается лес и застывает река. Снег покрывает хатку бобров. Там попрежнему живет старая семья, но теперь она увеличилась; кроме отца, матери и старших детей, в хатке появился новый молодой жилец, окрепший и подросший за лето. Два года он будет жить в родительском доме. А потом, когда возмужает, уйдет вниз по реке и положит начало новой семье и новому поселению.

Как будто бы цикл завершен. Казалось бы, круг замкнулся. Но на самом деле это не так — фильм оставляет у зрителя ясное представление о происшедших переменах, о подвижности, гибкости связей, существующих между различными явлениями в живой природе. Раскрывая внутренние пружины этих связей, фильм подготовляет зрителя к восприятию главной, основной идеи передовой биологии наших дней—идеи органической связи всех наследуемых признаков живого организма и воздействий внешней среды, идеи о возможности в безгранично широких пределах менять эти признаки, изменяя условия жизни.

Оставаясь на пути документальной научно-художественной кинематографии, на котором А. М. Згуриди уже одержал большие победы, этот талантливый мастер кинематографии должен поставить перед собой задачу создания фильмов, в которых были бы показаны славные дела советских людей—разумных хозяев неисчерпаемых богатств живой природы, умных ее преобразователей. Здесь А. М. Згуриди, несомненно, будут ждать новые большие удачи.

М. Нечаева

ПЕЙЗАЖ В ВИДОВОМ ФИЛЬМЕ

«Путешествия по СССР» — так названа серия видовых картин, рассказывающих о новом географическом облике нашей Родины, правдиво воспроизводящих характерные природные особенности того или иного края, района, местности. При этом первой особенностью советского видового фильма является отсутствие пассивной созерцательности, пантеизма, мистико-идеалистического отношения к природе. В своей философской основе советский видовой фильм материалистичен, строго научен, ставит перед собой глубоко образовательные и воспитательные цели.

В этом смысле он принципиально отличен как от современных буржуазных видовых картин, так и от дореволюционных русских видовых фильмов.

Известно, что в дореволюционные годы, на самой ранней стадии развития кино, видовые картины получили весьма широкое распространение.

Первые кинооператоры в поисках «сенсационных» сюжетов и экзотики объезжали все страны мира, снимали все, что им казалось интересным. Виды гор, долин, городов, морей, рек, озер, объединялись в тематические сюжеты. Так рождались видовые фильмы, в которых преобладал субъективный, лишенный научных основ, пассивно-созерцательный подход к природе, а следовательно, господствовала случайность в отборе объектов и в характере сюжетов. Такие фильмы состояли по преимуществу из отдельных кадров, напоминавших стандартные видовые открытки. Уже сами названия этих лент — «Живописный Киев», «Панорама Ялты», «Виды Москвы и московский Кремль», «Виды Варшавы» — в достаточной степени характеризуют эту кинопродукцию. Ее создателей больше всего привлекала живописная «красивость» того или иного места, его экзотичность, необычность, чисто внешний зрелищный эффект. Поэтому по существу такого рода видовые картины почти не имели познавательной ценности. Их нельзя было назвать географическими, то-есть глубоко и объективно раскрывающими главное содержание пейзажа, связь его с трудом и деятельностью человека.

После Великой Октябрьской социалистической революции производство такого рода видовых картин прекратилось, видовые фильмы дореволюционного производства уже не могли удовлетворить советского зрителя. Трудовая связь с природой, задачи ее социалистического преобразования, широкий государственный интерес советского человека к ее естественным богатствам, патриотическая гордость масштабами и красотой своей Родины требовали принципиально иного отношения к «географической» теме в кино.

До организации серии «Путешествия по СССР» эта тема решалась преимущественно в документально-хроникальных очерках, входивших в серию «Наша Родина». Затем уже после войны, с 1946 года, одночастные видовые географические фильмы объединяются в серию «Путешествия по СССР». С этого времени выпуск видовых географических фильмов приобретает плановый, систематический характер. Так, были выпущены фильмы «Остров Ионы», «Теплое озеро», «Звенигород», «Северная Двина», «Енисей», «Алма-Ата» и т. п.

Сама советская действительность, специфический характер современного господствующего пейзажа предопределили и новый характер наших видовых фильмов. В своей научной основе они тесно связаны с особенностями и задачами той науки, которую они призваны популяризировать, — советской географии. В этой связи напомним, что наши географы, собравшиеся на 2-й Всесоюзной географический съезд в 1947 году, писали в письме к товарищу Сталину:

«За тридцать лет советской власти коренным образом изменился географический облик нашего Отечества. Возникли сотни новых городов, населенных пунктов и промышленных предприятий. Закипела жизнь в когда-то безлюдной тундре и глухой тайге; через заоблачные перевалы легли автомобильные дороги, в цветущие сады превратились многие пустыни, а на тысячах квадратных километров осушенных болот зеленеют луга и нивы.

По указаниям и плану Правительства и Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков) советские люди не только берут от природы неисчислимые богатства, но и переделывают природу: создают на своей земле десятки новых озер, связывают сетью каналов моря и речные системы. В Сталинскую эпоху покорилась человеку и суровая Арктика, и наши корабли невозбранно бороздят воды Полярного океана».

В этих словах отчетливо выступают характерные черты советской географии, рассказывающей о расцвете нашего хозяйства, нашей культуры, о полном обновлении страны, о новой социалистической жизни.

Процесс преобразования нашей Родины происходил и продолжается с необычайной быстротой. Совсем, кажется, недавно вышла книга Н. Михайлова «Над картой Родины», которая рассказывает нам о том, как советский народ, строя коммунизм, изменяет лицо страны. Однако жизнь не стоит на месте, советская жизнь развивается бурно, и писатель не может поставить точку в конце своей книги: все новые и новые факты возникают перед ним! Они рождают новые мысли, и вот сегодня он уже пишет продолжение своей книги, чтобы «она запечатлела новый шаг страны вперед».

Эти прогрессивно развивающиеся черты географии СССР дают богатейший материал для советского видового фильма. Причем в отличие от пассивно созерцательных дореволюционных видовых фильмов в содержание видового фильма, как его неотъемлемая часть входит активная, переделывающая природу роль советского человека.

Царская Россия была страной аграрной, сельскохозяйственной. Ее ландшафт был преимущественно аграрный. И какое жалкое зрелище представляли виды полей с межевыми знаками, полей, похожих на одеяло, сшитое из лоскутков! Сейчас перед нашими глазами расстилаются необозримые единые массивы, бесконечные колхозные поля, фабрики, заводы, новостройки, пере-

крытые плотинами реки, новые водоемы и моря...

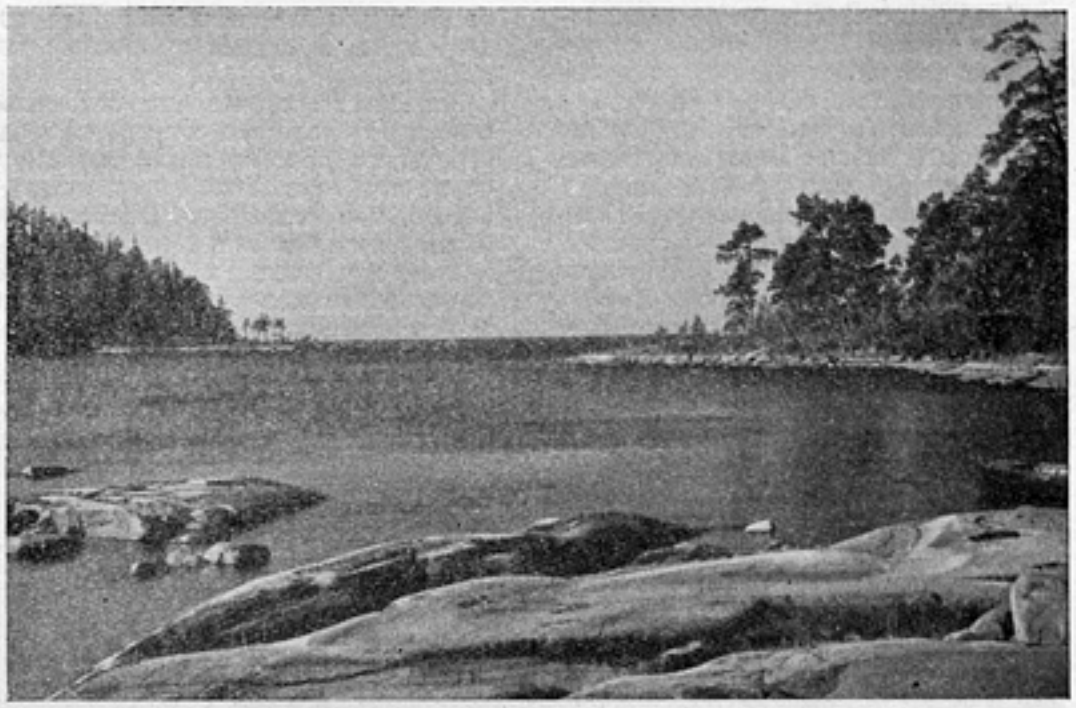
Пейзаж настоящего, как никогда и нигде раньше, несет в себе следы вмешательства человека. Отсюда — особый интерес наших видовых лент к этим драгоценным следам человеческой деятельности, показ пейзажа как «вместилища человека», раскрытие в характерных чертах того или иного края, района, местности — живой, изменяющейся под плановым воздействием человека красоты и силы родной природы. Тем более это относится к фильмам, рассказывающим о прекрасных памятниках старины, ставших как бы частью природы, о новостройках и городах, составляющих основной элемент современного пейзажа.

Большое влияние оказывают на своеобразие и качество советских видовых картин и те возросшие запросы, которые принес с собой активный советский зритель. Выросший вместе со всей страной, осознавший себя полноправным ее хозяином, он предъявляет все более повышенные требования к фильмам, рассказывающим о великой социалистической Родине.

Советский человек не воспринимает природу как отвлеченный, пассивный внеисторический пейзаж. Он рассматривает ее в тесной связи с теми преобразованиями, которые достигнуты в нашей стране в конкретных исторических условиях. Естественно, что не только образовательную, но и исключительную эстетическую ценность для советского человека представляют черты нового в пейзаже — то, где с наибольшей силой видны следы преобразующей деятельности советского человека.

Полярная станция среди безмолвных ледяных скал или беспредельные поля пшеницы, строительство нового поселка в тайге или насаждение лесных массивов в степных засушливых районах — подобные виды глубочайшим образом волнуют сердце советского зрителя, так как именно в них он видит начало той новой жизни, во имя которой боролись и борются народы нашей отчизны. Не случайно в советский видовой фильм органически вошел новый индустриальный пейзаж. И он не нарушил чудесную красоту любимой нами природы. Наоборот, индустриальный пейзаж, говорящий о размахе строительства в нашей стране, воспринимается советским зрителем с особенной любовью и особой гордостью.

Вспоминая такие картины из серии «Путешествия по СССР», как «Колхида», «Северная Двина», «У озера Имандра», «Липецк» и особенно видовые фильмы «Волга» и «Урал», можно утверждать, что индустриальный пейзаж в советском видовом фильме играет очень важную роль и имеет первостепенное значение. Не



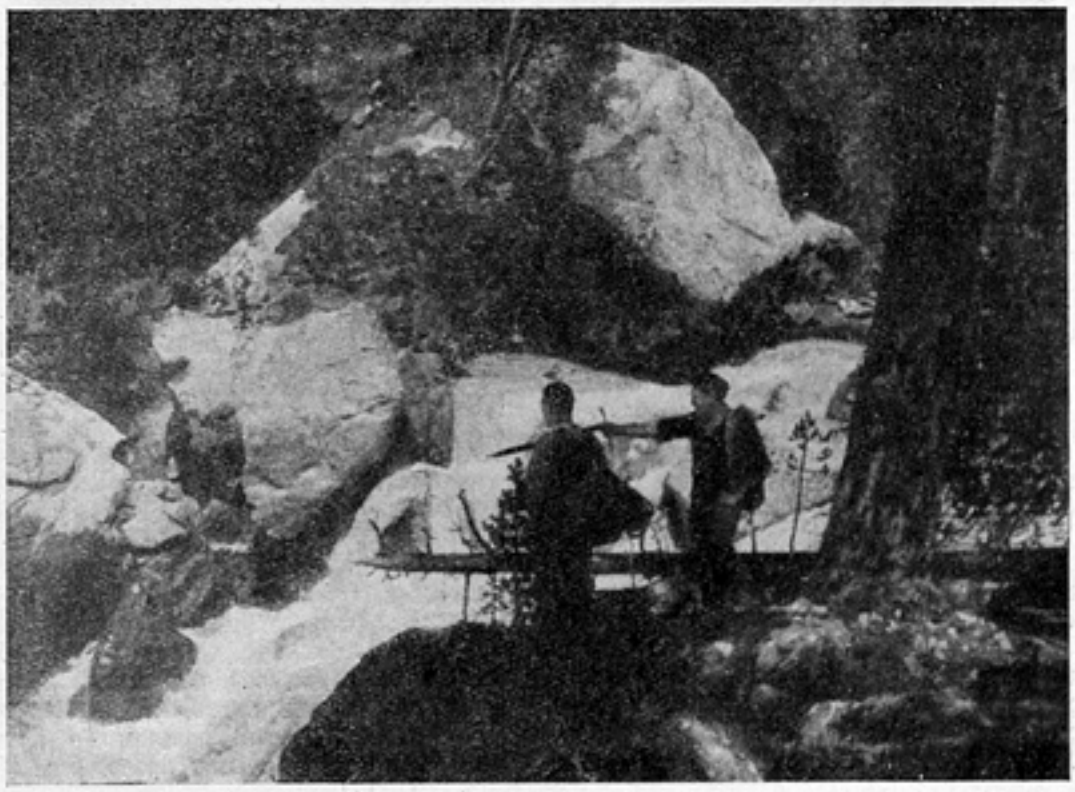
Кадр из фильма «Ладожское озеро»

буржуазный урбанизм, не безлюдный пейзаж, как нагромождение камня, железобетона и стекла, а как материальная форма жизни советского общества на советской земле, как труд, богатство и радость советского человека. Такой индустриальный пейзаж — принципиально новое в советских видовых фильмах, продиктованное нашей социалистической действительностью.

Советский человек по-иному относится и к природе, еще не тронутой его рукой. Еще Маркс писал о том времени, когда отношения практической, повседневной жизни людей будут выражаться в прозрачных и разумных связях их между собой и природой.

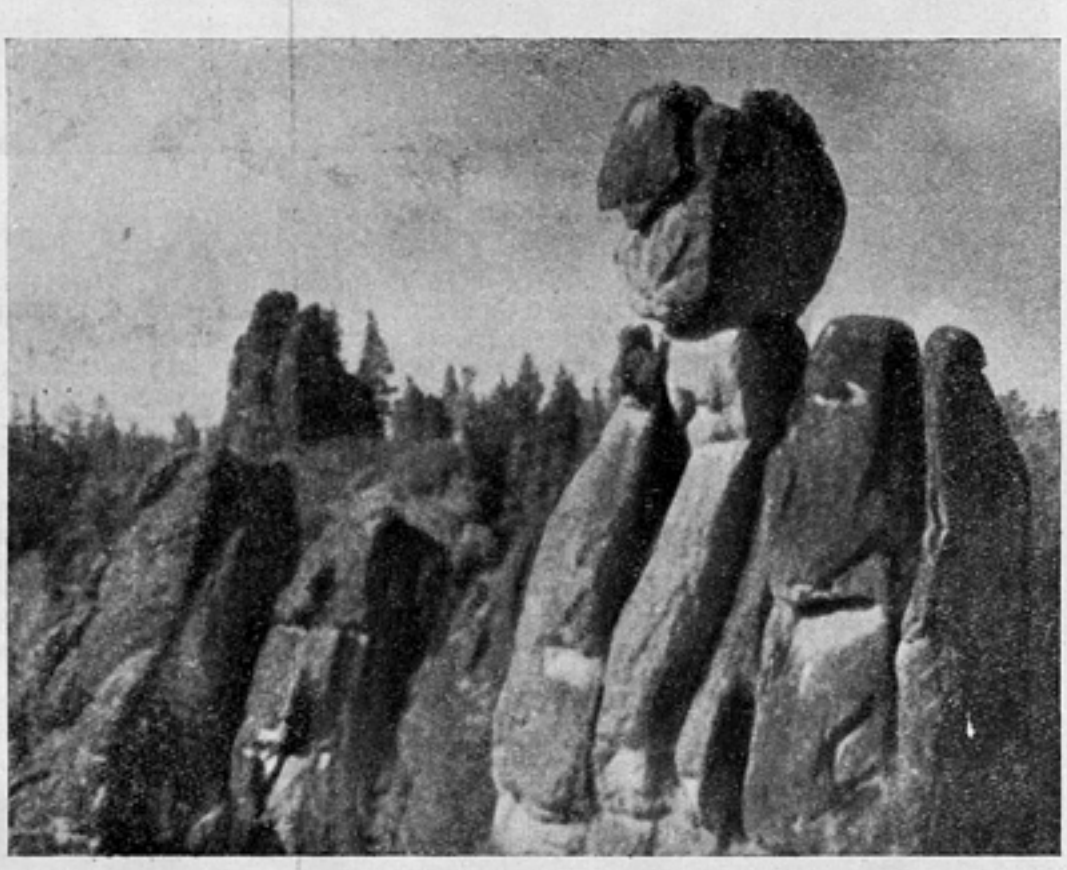
В нашу социалистическую эпоху отношения между природой и человеком действительно стали прозрачно ясными: спал тот мистический флер, которым обволакивалась природа на протяжении многих веков истории эксплоататорского общества. И для того, чтобы природа выступила перед человеком без этих ми-

Кадр из фильма «Эльбрус»



стифицирующих, идеалистических покровов, нужно было, чтобы сложились новые общественные отношения, покончившие раз и навсегда с фантастическим отношением к вещам и природе, давшие возможность человеку трезво взглянуть на мир.

Революционное преобразование жизни дало возможность правильно взглянуть на природу, правильно поставить задачи ее освоения, найти гармонию между природой дикой, с ее возможностями и ресурсами, и природой, освоенной человеком. Поэтому в советских видовых фильмах пейзаж, измененный человеком или еще не тронутый рукой человека, но понимаемый советским человеком глубоко поэтически и вместе с тем



Кадр из фильма «Край причудливых скал»

с точки зрения географической и исторической вполне конкретно и трезво, выступает в одних случаях как еще не освоенное природное богатство нашего народа, в других случаях — как уже используемое в культурных интересах народное достояние.

Видит ли зритель прекрасные девственные места Красноярского заповедника («Край причудливых скал») или величественные вершины Тянь-Шаньских гор («Белое пятно ледника Сагран»), богатое рыбой и дичью, но еще не освоенное озеро Таймыр («Озеро Таймыр») или берега Ледовитого океана («На побережье Ледовитого океана»), — все эти виды родной природы рассказывают о неисчерпаемых богатствах нашей Родины, о ее необыкновенном разнообразии и красоте, и поэтому эти виды дороги и близки советскому человеку.

Знаменательно, что это отношение советского человека к природе предопределяет совсем иную трактовку ее не только в кино, но и в литературе, и в особенности в советском изобразительном искусстве, в пейзажной живописи, которая в какой-то степени оказывает свое влияние на изображение и трактовку пейзажа в кино.

В советском видовом фильме господствует здоровое восприятие мира, утверждающее начало. В нем отчетливо выражается радостный пафос успешного преодоления препятствий на пути преобразования природы советским человеком. Именно этот пафос и является своеобразным «ключом», лейтмотивом лучших фильмов видовой кинематографии.

Кинематограф предоставляет возможность давать пейзаж в развитии, создавать не статический, а динамический образ природы.

Вот видовая картина «Озеро Таймыр». Катер входит в озеро и скользит по его зеркальной поверхности. Зритель видит причудливые прибрежные скалы. Киноаппарат объезжает их со всех сторон, давая возможность зрителю вполне представить их форму и очертания. Не удовлетворяясь съемками с катера, оператор поднимается на самолете и сверху фиксирует горный массив.

Вспомним другой фильм — «По Волге» с его смелыми проездами и панорамами. Вот аппарат фиксирует изображение крупным планом, затем начинает удаляться, подниматься выше, и перед нами разнообразнее и шире развертывается поразительная глубина пейзажа. Зритель полностью начинает ощущать величие и красоту Волги, своеобразие прекрасных городов, выросших на берегах великой реки.

Экранное изображение природы в кино выразительно дополняется словом и музыкой.

Дикторский текст обогащает изображение, развивает и расширяет его.

Все эти художественные возможности кино направлены на то, чтобы полнее и шире отобразить природу нашей страны, создать наиболее яркий и выразительный образ нашей Родины.

Видовые фильмы серии «Путешествия по СССР» имеют ограниченный метраж. Тем больше мастерства требуется от авторов фильма, чтобы в пределах одной-двух частей рассказать обо всех особенностях и достопримечательностях того или иного географического пункта и сделать это посредством показа типичного пейзажа местности. При этом важно правильно определить главное, типичное в данном районе, чем он интересен для нас.

В свое время Н. Добролюбов подчеркивал, что величие всякого художника заключается в том, «чтобы, при взгляде на предмет, тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных, затем, — правильно организовать их в своем сознании и уметь овладеть ими...» Требование это с особой остротой стоит перед авторами видовых фильмов. Практика серии «Путешествия по СССР» показала, что если этого требования не придерживаются, то фильм в значительной степени теряет свое познавательное и художественное значение.

Возьмем, к примеру, картину «У озера Имандра», выпущенную Ленинградской студией научно-популярных фильмов.

В прошлом глухой и дикий район озера Имандры превратился ныне в промышленный центр и крупнейший рыбный район Севера. На берегах озера возникли новые культурные поселки рыбаков. Там же открыто полярное отделение Всесоюзного института рыбы. Казалось бы, что перед авторами фильма стояла вполне конкретная и определенная задача — раскрыть то значение, которое имеет этот район для всего хозяйства страны. Однако они не увидели главного. Фильм перегружен случайными, нехарактерными эпизодами, в то время как ряд существенных моментов совершенно не освещен. Так, тема рыбных богатств Имандры вообще не нашла отражения. Узнав из дикторского текста,

что народ Саами назвал эти места монче тундра (что означает прекрасная тундра), зритель недоумевает: где же эти прекрасные места? На экране он видит лишь голые, неприветливые скалы и груды серых глыб.

В результате фильм создает неправильное, искаженное представление о крае, о его экономическом значении для Советского Союза.

Такими же недостатками страдают и видовые картины «Озеро Севан», «Араратская долина», «По Чусовой»: в них не найдено главное, а потому не выявлен и характер изображаемых районов.

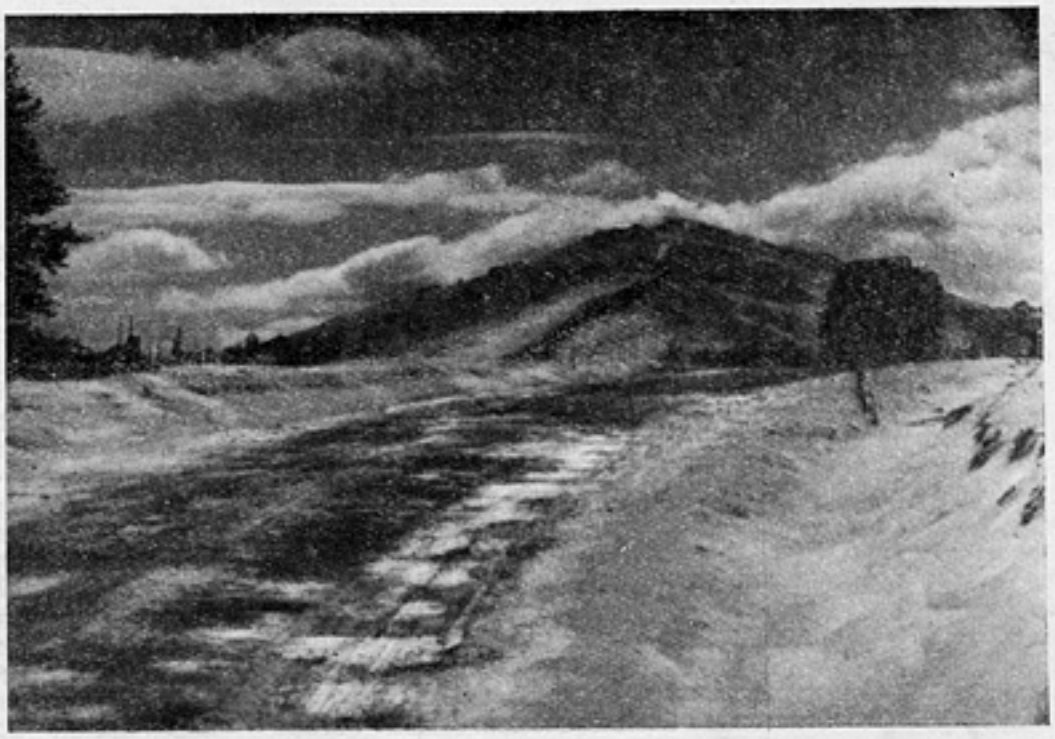
Только умение авторов видовых фильмов найти живые детали, по которым легче всего представить целое, приводит к созданию полноценного экранного образа района, края. Живая, развивающаяся и изменяемая человеком природа, показ результатов человеческого труда, переделка современного ландшафта являются основной темой видового географического фильма. Но образ края будет далеко не полным, если фильм не включает в себя рассказ о людях, преобразующих природу своей страны, о людях, строящих коммунизм. Известно, что подлинная географическая наука охватывает не только явления природы «сами по себе»; она рассказывает и о тех сложных взаимодействиях, которые существуют между природой и человеком.

В советской стране, как указывал М. Горький, «миллионы людей вовлекаются в процессы строительства чудовищных сооружений, изменяющих лицо страны, в производство невиданных машин, аппаратов, орудий труда, предметов быта, где люди создают новые соотношения различных видов материи и действительно изменяют мир, а не только физически изменяют формы материи, вдвигая ее упрямые тяжести в круг своих интересов, все более широкий». И далее Горький говорит о человеке и материи: «Недавний ее пленный и раб, ныне он становится владыкой всего сущего».

Естественно, что активный показ преобразования СССР советским человеком — характерная особенность лучших наших географических фильмов.

Современный пейзаж и советский человек выступают в них слитно, неотделимыми друг от друга. Об этом, к сожалению, часто еще забывают многие авторы и режиссеры серии «Путешествия по СССР».

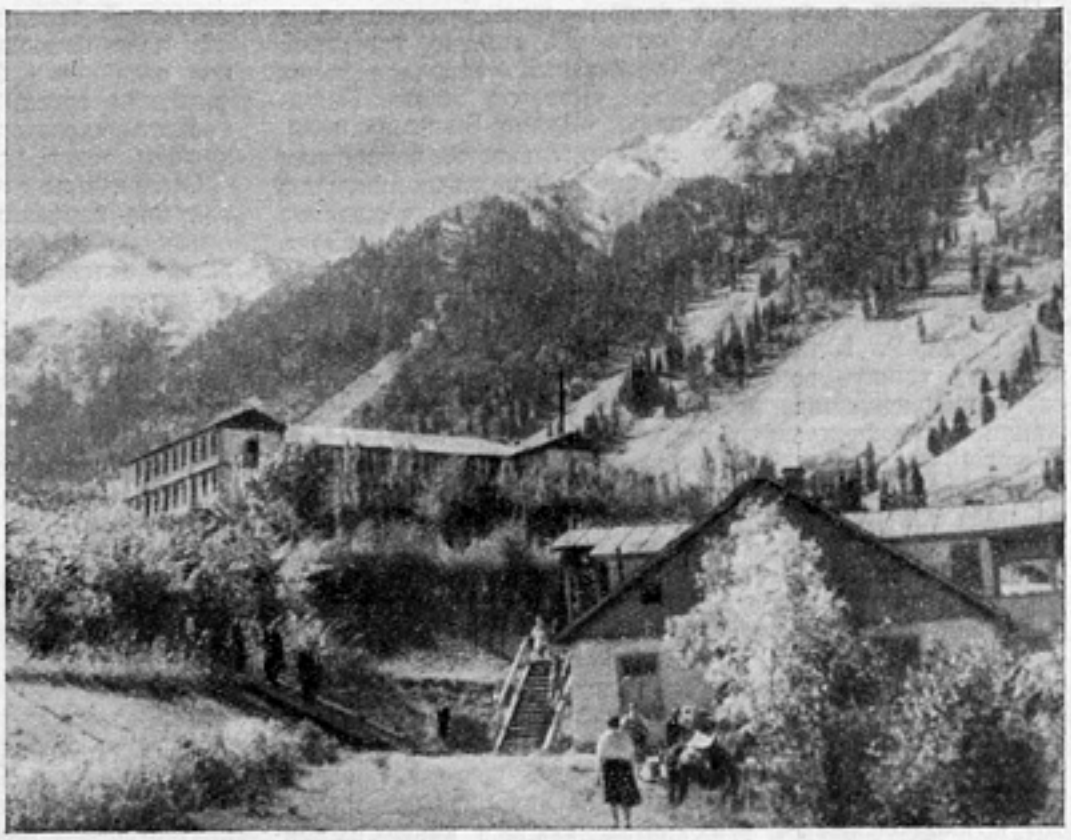
Безусловно, что за четыре года существования серии создан ряд хороших и впечатляющих видовых фильмов, таких, как «Кисловодск», «Липецк», «Теплое озеро», «На Валдае», «Долина гейзеров». Но тем не менее в работе над видовыми фильмами еще много ошибочного, непродуманного, отсталого. В настоящей статье нам хотелось коснуться лишь одного — тех положительных качеств и принципов, которые определяют удачу, делают каждый выдающийся фильм серии ценным вкладом в дело освоения советским человеком богатства и красоты родной природы.



Кадр из фильма «По Усинскому тракту»

Выпуск видовых географических картин — большое патриотическое дело. Советские люди любят свою Родину, гордятся ею. Великий хозяин земли — советский человек Сталинской эпохи, законно стремится раскрыть еще не использованные ее богатства, овладеть неиссякаемыми ее ресурсами, глубже заглянуть в ее недра, шире окинуть оком ее бескрайние просторы.

Эти законные требования советского человека, преобразующего свою страну, должны быть в центре внимания нашей научно-популярной кинематографии.



Кадр из фильма «Алма-Ата»

В. Балашов

ФЕТИШИЗАЦИЯ ЖАНРОВ В КИНОКРИТИКЕ

В конце истекшего года вышли в свет книги «Советский биографический фильм» Р. Юренева и «Эпические жанры в кино» И. Вайсфельда. Можно было ожидать, что после разгрома критиков-космополитов и формалистов советские читатели и мастера кино получат, наконец, работы, научно разъясняющие идейно-художественные особенности советского киноискусства и ставящие главные вопросы его дальнейшего развития. Однако обе книги таковы, что заставляют вновь и со всей серьезностью задуматься о состоянии нашей кинокритики.

Книги задуманы с самыми хорошими намерениями: на основе анализа наиболее выдающихся фильмов помочь зрителю глубже уяснить новаторский характер советского киноискусства, раскрыть и сформулировать основные особенности метода социалистического реализма в киноискусстве.

Обе книги содержат ряд отдельных правильных мыслей и наблюдений.

Полемизируя с чуждыми нашему киноискусству методами и традициями, Р. Юренев убедительно критикует реакционный характер и буржуазный стандарт таких фильмов, как «Вива Вилья!», «Частная жизнь Генриха VIII», «Жизнь Эмиля Золя», «Вудро Вильсон» и др. Он подчеркивает глубокую содержательность, патриотизм и новаторство советских биографических фильмов «Петр I», «Богдан Хмельницкий», «Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Иван Грозный», «Чкалов», «Зоя», «Александр Матросов» и др. При этом две главы книги целиком посвящены внимательному анализу образов Ленина и Сталина в киноискусстве.

Подобно Р. Юреневу, И. Вайсфельд в своей книге пытается решить вопрос о новаторской сущности советского киноискусства, раскрыть ее путем анализа содержания и художественных особенностей фильмов «Клятва», «Великий перелом», «Сельская учительница», «Чапаев», «Член правительства», «Трактористы» и др. Он как важнейший факт отмечает стремление мастеров советского кино к широкому реалистическому изображению жизни советского народа, подчеркивает положительную роль советской литературы в развитии нашего киноискусства.

Однако главное в этих книгах все же не достоинства, а недостатки. Взявшись за решение сложных вопросов кинодраматургии, метода, стиля, жанра, авторы обнаружили свою неподготовленность к такой работе. Как мы увидим ниже, оба они находятся под явным влиянием эстетики формализма. Именно поэтому, вопреки хорошим намерениям и наряду с отдельными правильными мыслями и наблюдениями, в их книгах, как и в книгах их единомышленников, преобладает схоластика, господствует эклектическая, точнее компаративистская методология.

В самом деле: Р. Юренев и И. Вайсфельд посвятили свои книги проблеме жанров советского киноискусства, но вместо научного изучения и обобщения они, хотя и в разной степени, но в сущности единодушно, занимаются выдумыванием предвзятых схем и подгонкой под эти схемы тех или иных произведений советского киноискусства.

Жанр — важная, но отнюдь не важнейшая проблема практики и теории искусства. Жанр — «род оружия», относящийся к «технике дела» искусства (А. А. Жданов). Проблема жанра, следовательно, не может не занимать подчиненного положения по отношению к таким действительно важнейшим проблемам, как проблемы большевистской партийности, идейности, творческого метода.

Советский народ ждет от художников высококачественных произведений во всех жанрах. Имея все возможности применять «эти роды оружия (жанры, стили, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте», советское искусство отбирает «все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами» (А. А. Жданов). Попытки установить монополию одного жанра или какой-либо группы жанров неизбежно приводят к канонизации художественной формы, к формализму, к застою и отрыву искусства от жизни.

Между тем оба наших автора пытаются установить в кино именно монополию жанров. Только Р. Юренев защищает «приоритет» «биографического жанра», а И. Вайсфельд делает то же самое в пользу «эпического».

В своей книге «Советский биографический фильм» (выгодно отличающейся от книги Вайсфельда интересной формой изложения) Р. Юренев объявляет проблему киножанров важнейшей проблемой теории кино, а понятие «жанр» сакраментальным, то-есть, священным, заветным. Противопоставляя себя формалистам, а заодно игнорируя известную классификацию родов и видов поэзии, данную Белинским, Юренев определяет жанр как «принцип отбора, организации материала в художественном произведении», то-есть как метод и руководящую мысль творческого процесса. Тем самым Юренев объективно подменяет проблемой жанра проблемы идейности и творческого метода, поскольку общеизвестно, что принципами «отбора и организации материала» в советском искусстве являются требования метода социалистического реализма, ленинский принцип большевистской партийности, основная идея фильма. Вытеснение этих бесспорных принципов «ведущим» биографическим сверхжанром, как специфическим организующим принципом советского киноискусства, является антинаучным, формалистическим искажением основ марксистско-ленинской эстетики.

Ограничение «специфики» какого-либо жанра тематикой при неумении показать его композиционные и стилистические особенности может привести к отождествлению жанра с тематикой, а частично и с методом. Именно это и получилось у Юренева. Его «биографический жанр» отличается от других жанров только «биографической тематикой». Приписывая к «театральным» и «литературным» жанрам—трагедиям, комедиям, драмам, мелодрамам, эпопеям и т. д. — прилагательное «биографический», то-есть тематический признак, он объявляет его жанровым видовым признаком, а различия, существующие между драмой, эпопеей и т. п., признаками внутрижанровых разновидностей. Сделав эту «арифметическую» операцию, Р. Юренев чисто логическим путем приходит к выводу: «Значит есть биографический вид произведения искусства — биографический жанр, и есть его разновидности — биографическая драма, биографический роман, биографическая хроника и т. д.». Реальность изобретенного им таким путем «биографического жанра» автор затем пытается доказать при помощи анализа нескольких наиболее значительных советских биографических фильмов. Однако предвзятость схемы лишает ценности даже отдельные правильные наблюдения автора.

Повторяя требования к советским биографическим фильмам, хорошо известные и до него, в том числе из партийной критики первых вариантов «Адмирала Нахимо-

ва» и «Мичурина», а также из ряда статей, опубликованных в печати (см., например, «Советское искусство» от 21/I 1948 г.), Р. Юренев тем не менее путает понятия метода, тематики, жанра. Он как бы не замечает, что пересказываемые им требования характеризуют биографическую тематику и способ подхода мастеров кино к действительности, то-есть творческий метод.

Неудивительно, что Юренев объявляет основной задачей главы IV выяснение «глубокой принципиальной разницы в м е т о д е показа замечательных людей», существующей между советским и буржуазным искусствами, но не в жанре. К тому же перечисленные им требования выполняются, по его же словам, и в фильмах, «где герой, носящий вымышленное имя, является вольным изображением исторического лица» («Депутат Балтики», «Великий гражданин») и в тех фильмах, которые построены, как «жизнеописание вымышленного авторами героя» («Трилогия о Максиме», «Член правительства», «Сельская учительница» и др.).

Непредвзятому человеку нельзя не видеть, что в концепции Юренева «видовые признаки» носят настолько общий характер, что не дают возможности достаточно четко отличить «биографический жанр» от других жанров. Настойчивые попытки Юренева назвать композиционные признаки придуманного им «биографического жанра» приводят или к общим фразам об основном драматическом конфликте, о величине отрезка биографии героя, о законченном, стройном и динамическом трагедийном сюжете, о стройной драматической композиции, о методе количественного накапливания черт характера и т. п. или к пересказу композиционных и стилистических признаков литературных и театральных жанров: драмы, эпопеи, повести и т. д. с той целью, чтобы затем обнаружить их в фильмах, или же, наконец, к замене всех иных признаков одним — тематическим. Например, анализ драматургической композиции «Петра I» и «Богдана Хмельницкого» Юренев заключает утверждением, «что биографическая тематика, выраженная средствами драмы и эпопеи, сближает эти два ведущих жанра советской кинодраматургии, и в этом сближении явственно проступают черты нового жанра, биографического, который в свою очередь станет ведущим жанром советского кино».

Выдвигая свой биографический сверхжанр, Р. Юренев одновременно расписывается в своей беспомощности, утверждая в заключительной главе книги, что «нет и не может быть четко обозначенных границ жанра, категорически формулированных отличий биографического жанра от других жанров, подобно ему развивающихся в советском искусстве».

Так заканчивает Юренев свою работу, затеянную, главным образом, с целью доказательства появления в советском киноискусстве нового «биографического жанра».

Юренев не изучает жанры, а придумывает понятие или термин «биографический жанр» и всячески старается затем доказать, что выбранные им лучшие советские фильмы не противоречат этому понятию.

Свой «жанр» Юренев логически конструирует как слагаемое из композиционных и стилистических признаков всех литературных и театральных жанров, к которым ему угодно «приписывать» биографическую тематику. К такому умозаключению Юренев приводит читателя анализами фильмов, а главное XI главой, посвященной «Клятве». Смущенный жанровой сложностью этого выдающегося фильма, Юренев сравнивает драматургическое построение «Клятвы» одновременно с симфонической и сонатной формами, заключая, что в этом фильме явственно ощутимы разнообразные элементы и многообразные режиссерские приемы, присущие другим жанрам.

В итоге биографический сверхжанр Юренева оказывается, по его теории, действительно, понятием, термином, целиком подменяющим тематику и творческий метод.

Формально-логическое мышление, схематизм — вот главный методологический порок интересной анализом некоторых фильмов («Адмирал Нахимов» и др.) книги Р. Юренева. Именно поэтому книга не раскрывает главного и даже, в какой-то мере, меняет этому главному в теории и практике советского киноискусства.

Биографическая тематика занимает в советском искусстве почетное место. Но стремление объявить ее в качестве жанровой монополии таким сверхжанром, который, якобы, ведет мастеров к наибольшему успеху и наиболее свойствен «стилю—творческому методу» социалистического реализма, это стремление—схоластично, ложно, предвзято. Оно, помимо всего прочего, отвлекает советских кинодраматургов и режиссеров от наиболее актуальных проблем современной жизни.

☆

Фетишизация жанра присуща и книге И. Вайсфельда «Эпические жанры в кино». При этом, противореча реальной практике кино, Вайсфельд утверждает, что киноповесть и кинороман появляются у нас только в 1932—1934 годах, а распространяются во время и после войны в 1941—1945 годах. Этим эпическим жанрам, только им, Вайсфельд сулит огромную будущность, безграничные перспективы развития. Считая второстепенными все жанры советского киноискусства, кроме эпических, он противопоставляет последние первым так же, как иные музыковеды противопоставляли инструментально-симфоническую музыку опере, песенной, хоровой и концертной музыке. В соответствии с этим Вайсфельд, хоть и с оговорками, но разделяет жанры на хорошие и плохие. «Хорошие» жанры у него — эпические, «плохие» — все остальные.

И. Вайсфельд, как и Р. Юренев, пытается перепрыгнуть через первую ступень всякого подлинно научного исследования. Он отказывается от «систематизации многообразных жанровых форм» и излагает особенности «эпического жанра» вообще (лишь слегка касаясь отличий отдельных жанровых форм внутри этой группы), не проверяя свои выводы рассмотрением всей массы жанровых форм хотя бы «своего» монопольного жанра.

Отправная точка Вайсфельда, как и Юренева, не изучаемый материал, а априорно установленные положения, в данном случае мысль о «приоритете» эпических жанров и о предопределенности их влиянием советской прозы на кинодраматургию. Он иллюстрирует свои положения примерами, вырванными по произволу из наиболее известных эпических фильмов, идейно-художественная репутация которых не вызывает сомнений. То, что те или иные творческие приемы могут быть и нехарактерны для того или иного фильма в целом и могут даже относиться к числу его явно уязвимых мест, это мало интересует Вайсфельда.

Возьмем к примеру «метод раскрытия характера» (I гл.) и «прием развернутого повествования» (IV гл.), которые понадобились Вайсфельду для доказательства наличия в киноискусстве особого «эпического» характера в первом случае и особой «эпической» композиции — в другом. Правильно подчеркивая в фильмах «Клятва», «Великий гражданин», «Великий перелом» присущее им «стремление раскрыть с максимальной силой внутреннюю сущность образа», Вайсфельд обращает внимание читателей, в частности, на такие, например, сцены и эпизоды, как разговор Шахова из фильма «Великий гражданин» самого с собой и «внутренний монолог» Муравьева, когда тот обдумывает приказ об артиллерийской подготовке (из «Великого перелома»). Последний эпизод Вайсфельд называет одним из лучших эпизодов «Великого перелома». Этот эпизод вдохновляет его на обобщение: «Самое драгоценное в художественном изображении людей — не готовый результат (это превратило бы персонажей в схемы), а их реальные поступки, тайные душевные движения героев, процесс движения мысли». В отмеченных выше сценах и эпизодах д в и ж е н и е м ы с л и героев передается кинематографическими средствами непосредственно, без помощи поступков, действий, а как «внутренний монолог». В таком контексте обобщение

И. Вайсфельда звучит как утверждение, что «реальный поступок» вовсе не необходим для «раскрытия характера» героя. Самым драгоценным в киноискусстве оказывается показ «тайных душевных движений» и «движение мысли героев».

Двусмысленная позиция Вайсфельда резко расходится с мыслями Ленина о надежном критерии того, когда мы имеем дело с «живыми», действительными личностями, а когда перед нами кукла, начиненная «помыслами и чувствами» автора (Ленин. Соч. т. I, стр. 295).

Как известно, Ленин не отрицал значения «внутренней сущности образа», «помыслов и чувств». Но признак, по которому мы можем судить о реальных «помыслах и чувствах» реальных личностей, для него один: действия этих личностей. Вопреки этому Вайсфельд судит о «внутренней сущности образа» и без помощи этого признака. Он легко отодвигает этот «признак» на второй план и не считает реалистическое изображение его «самым драгоценным» в искусстве.

Последнее подтверждается и главой III, в которой Вайсфельд в качестве первого и основного способа раскрытия содержания, идеи называет опять-таки не поступки, не действия героев, а «психологический крупный план». Под этим понятием он подразумевает «приближение» к зрителю не только изображения, но и внутреннего, психологического состояния героя, которое выражается «комплексом актерской мимики, звука, точки зрения аппарата и монтажного «контрапункта». «Психологический крупный план,—по Вайсфельду,—это не один, а несколько вместе взятых кадров или даже целый эпизод, который вызывает сложные ассоциации, связанные с психологическим развитием образа», это — «элемент большой композиции».

Прием «внутреннего монолога», то-есть непосредственного изображения на экране движения мысли, как частный прием, как исключение из правила, может при ряде условий помогать достижению воспитательной цели советского киноискусства, хотя в своем чистом виде этот прием явно антиреалистичен. Отдельные удачи применения этого приема, может быть, и показывают «Великий гражданин», «Великий перелом» или «Мичурин», подобно тому, как это было с приемом кинометафоры в «Броненосце «Потемкине» (знаменитые львы). Но ведь Вайсфельд ищет не частный прием, а «метод раскрытия характера», «способ раскрытия» основной идеи, специфичные для ведущего, по его мнению, эпического жанра кино и литературы. Принципом, методом и оказывается у него прием «внутреннего монолога», психологизм, а не реализм. Вайсфельда уличают факты: во всех трех фильмах в принципе, как правило, и основная идея, и характеры «раскрываются» методом реалистического выражения «помыслов и чувств» в действиях героев, а не «приближением» их внутреннего состояния комплексом «выразительных средств» кино.

Всячески поднимая «хорошие», то-есть эпические, жанры над «плохими», Вайсфельд справедливо отмечает необычайную емкость, вольность, свободность, многообразность формы романа. Затем, как бы независимо от этого, следуя своей манере намеков и недоговоренностей, он выделяет в качестве одной из важнейших особенностей эпических произведений «расширение рамок времени изображаемого действия», «свободное повествование о судьбах людей», «прием развернутого повествования». Эту особенность Вайсфельд называет каждый раз иначе, видимо, для того, чтобы не употреблять ее настоящего названия, которое соответствует ее сущности, а именно — хроникальность. Всячески стремясь узаконить «прием развернутого повествования» как самый главный и плодотворный, он выбирает сценарий «Сельская учительница» и объявляет его примером эпического произведения нового типа. Почему?—Потому, что хроникальная композиция этого фильма «оказалась единственно возможной и закономерной — она была предопределена идейным замыслом сценария». Следует помнить, что речь идет не о произведениях художественно-документального жанра, точно изображающих великие исторические события («Третий удар», «Сталинградская битва» и др.), а о «киноромане». Почему же в «Сельской учительнице» хроникальность необходима? Разве у нас мало талантливых фильмов, в которых ломка старого в отношениях между людьми, созидание нового в быту, культуре, психологии (составляющие, по Вайсфельду, идейный стержень сценария «Сельская учительница») показываются вовсе не хроникально («Депутат Балтики») или же хроникально лишь по видимости («Чапаев»)?

Далее Вайсфельд утверждает, что хроникальность в «Сельской учительнице» не мешает композиционной стройности фильма, так как в нем соблюдены «три единства»: последовательность в раскрытии идеи, целостность характеров и «поэтичность интонации» повествования («стилевое единство»). «Три единства» в этом фильме действительно соблюдены. Но напрасно Вайсфельд старается доказать, что в кино «прием развернутого повествования» может ослабить композиционные связи в сценарии лишь от «недостатка опыта и от невнимания к проблемам художественного мастерства». Он опровергает сам себя, указывая признаки «ослабления композиционных связей» в сценарии «Сельская учительница», который, по его мнению, «состоит из многих эпизодов, не всегда прочно связанных один с другим». При этом фон событий «изображен местами чересчур эскизно», а «центральный образ не получает достаточно полной характеристики в отдельных эпизодах второй половины сценария». Вайсфельд не сомневается в опыте и мастерстве авторов «Сельской учительницы». Значит, «композиционные связи» ослаблены оттого, что в художественном фильме не всегда верен, и уж во всяком случае не всеобщ сам принцип хроникальности. Известно, что хроникальность, взятая как принцип, по меньшей мере предрасполагает к композиционной рыхлости. Необходимая в художественно-документальных фильмах хроникальность нарушает «композиционную стройность» в таких фильмах, как «Сельская учительница», где основное—развитие характера.

По Вайсфельду, эпический «метод раскрытия характера», «психологический крупный план» и хроникальная композиция — это новые и самые важные приобретения советской кинодраматургии, появившиеся сравнительно недавно под влиянием прозы. Не говоря, по своему обыкновению, об этом прямо, он явно считает их результатом впитывания в себя кинематографом «высших достижений смежных искусств». На самом же деле приемы эти не новы. Они существуют в советской литературе и в советском киноискусстве чуть ли не с их зарождения. При этом хроникальность композиции относится к числу наиболее уязвимых мест в работе наших романистов. А. Фадеев свидетельствует об этом достаточно определенно: «Нужно сказать, что композиция произведений является наиболее уязвимым местом в работе многих писателей старших и молодых поколений. Так, например, роману Ажаева «Далеко от Москвы», одному из наиболее крупных (по масштабу изображенных событий) произведений из названных мною, тоже свойственна известная композиционная рыхлость — к концу роман производит впечатление хроники» («О литературе и литературной критике», «Правда», 7/VIII 1949 г.).

Неубедительно и неточно определяет И. Вайсфельд и другие особенности эпического, «повествовательного» жанра, всячески стараясь отгородить его от «плохих» и, прежде всего,— от драмы. Между тем, если даже исходить из рассуждений Вайсфельда, по существу ни одна из этих особенностей не отличает «эпического жанра» от «драматического», так как в последнем нетрудно обнаружить и отмеченные Вайсфельдом три черты героя (слияние индивидуального и общего, многостороннее раскрытие образа, слитное изображение судьбы человека и судьбы народа), и «эпическую полноту» драматического конфликта, и «второй план действия», «культуру деталей».

«Эпический жанр» Вайсфельда, как и «биографический жанр» Юренева, объективно оказывается искусственно придуманным сверхжанром, который поднимается над

жанрами лирики и драмы путем приписывания ему особенностей, присущих и другим жанрам. Конечно, эпические жанры в советском киноискусстве существуют и будут существовать и процветать, как типы кинопроизведений, часто более других способные во всей полноте отразить борьбу широких народных масс за коммунизм. Но синтетическому по своей природе киноискусству близки и свойственны особенности всех трех родов искусства — эпоса, драмы и лирики. И Вайсфельд в своем пренебрежении к двум последним явно плетется в хвосте того отряда литературоведов, которые, правильно подчеркивая выдающееся значение вершин мировой прозы — классических русских романов XIX и XX вв., до сих пор еще оставляют в тени великую русскую драматургию (см. об этом в статье К. Симонова «Задачи советской драматургии и театральной критики», «Правда», 28/II 1949 г.). Занимаясь, подобно этим литературоведам, глубокомысленными разговорами о великом благе повествовательности в нашей кинодраматургии, Вайсфельд забывает, что свою книгу он посвящает проблемам драматургии кино, проблемам кинодраматургии.

Книги Юренева и Вайсфельда привлекают внимание еще и потому, что фетишизация жанров в нашей кинокритике дело не новое.

Тот же Вайсфельд в статье «Повесть и роман в кинематографии», опубликованной в журнале «Искусство кино» (№ 2—3, 1946 г.), утверждал, что современное киноискусство перешло от киноэпопеи и киноновеллы немого кинематографа к киноповести, кинороману и что это — одно из «самых примечательных» явлений в кинематографической жизни последнего времени. Отсюда делался вывод: не заметить этого сближения кинодраматургии с прозой — значит, «безнадежно отстать».

Еще раньше с фетишизацией жанров выступил в печати И. Долинский. Во введении к своей книге «Чапаев». Драматургия» (Госкиноиздат, 1945 г.) — единственной в нашей кинокритике индивидуальной попытке монографического исследования опыта лучших советских художественных фильмов — он в пределах 1920—1945 годов устанавливает три «жанровых» этапа развития реалистического стиля, в котором вырос «Чапаев» бр. Васильевых. Каждый этап характеризуется, по Долинскому, особым «жанровым лицом» киноискусства, определяемым совокупностью важнейших для данного этапа приемов изображения действительности и выражения чувств и мыслей киномастеров. Приемы эти, по мнению Долинского, и являются выражением «жанровой сущности» каждого из трех этапов. Например, поиски «пути реализма» в 1920—1930 годах характеризовались, по Долинскому, эпопейной «жанровой сущностью», в дальнейшем — драматической, потом — вновь эпопейной. В соответствии с учением формалистов, отождествляющих жанр с направлением (а отсюда: «каждый жанр имеет свой стиль»), Долинский истолковывает стиль как выражение «жанровой сущности». Жанр у Долинского не только отождествляется со стилем, но подминает его под себя, оказываясь в итоге неким «жанром-стилем». В своей фетишизации жанра Долинский доходит до того, что силу советского кинематографа усматривает в отсутствии какого бы то ни было «жанрового стандарта».

Надо признать, что Долинский неоднократно упоминает о «влиянии», оказываемом на развитие реалистического «жанро-стиля» идейно-тематическими задачами произведения. Он довольно верно определяет их, указывая, что «идейным ядром» фильма «Чапаев» является мысль о роли партии в организации Красной Армии. Но рассматривая в главе IV («Этапы драматургии») «внутренние процессы развития драматургии» «Чапаева», Долинский обращает внимание вовсе не на создание в фильме этого «идейного ядра», а на «жанровые» переплетения «эпической линии» (дивизия, атака на чехов, каппелевское сражение, лбищенская трагедия) с «драматическими линиями характеров», что, по Долинскому, и есть самое характерное для «Чапаева».

Содержанием «внутренних процессов развития драматургии фильма», по Долинскому, является вовсе не раскрытие идейной сущности, а именно «жанровой сущности» произведения. Вполне последовательно Долинский в обобщающей всю книгу главе IX («Сюжет») выводит особенности сюжета «Чапаева» не из идейной, а из эпико-драматической сущности. Из этой «сущности» Долинский выводит силу и яркость характеров, процесс их взаимодействия и взаимораскрытия, «идейную занимательность» и даже членение фильма на «акты». По Долинскому, фильм «Чапаев» состоит из 5 актов, каждый из которых имеет самостоятельную «жанровую сущность»: 1-й акт — эпический (атака на чехов); 2-й акт—драматический — борьба героев: Фурманова и Чапаева, Потапова и Бороздина, Анки и Петьки; 3-й акт—героический (песня о битве, «психическая атака»); 4-й акт — лирический (прощание героев, совещание врагов, последний вечер); 5-й акт — трагический (песня о героической смерти народного полководца и его штаба).

Повидимому, Долинский придает большое значение пятиактности «Чапаева», так как посвятил подробному обоснованию ее специальную статью (см. «Народно-героическая драма «Чапаев», журнал «Искусство кино», 1941 г. № 5). Его очень мало смущает тот факт, что механическое приписывание «Чапаеву» одного из внешних признаков жанра классической трагедии (пятиактность) находится в противоречии с действительным положением вещей, ибо всякому известно, в том числе и Долинскому, что знаменитый, ставший классическим, фильм состоит из 8 частей, каждая из которых представляет законченный отрезок действия, объединяющий группу самостоятельных эпизодов. Причем «эпическим» — с неменьшим правом, чем 1-й акт,—можно назвать 3-й, лирическим—2-й и т. д.

И. Долинский разрывает содержание и форму «Чапаева» и объясняет последнюю, исходя не из содержания, а из некоторых «всеобщих», по его теории, формальных особенностей киноискусства. При этом честь открытия «эпико-драматического жанра» принадлежит все же не Долинскому: раньше его это сделал т. Чахирьян в статье «Эпос и драма в кино» (см. «Искусство кино», 1937 г., № 7). Долинский лишь развил мысль Чахирьяна в целую теорию. Книги Юренева и Вайсфельда написаны не без влияния этой теории.

Общим для книг Долинского, Юренева и Вайсфельда является стремление фетишизировать жанры, хотя авторы, конечно, знают, что киноискусство есть форма идеологии, отражения общественной жизни, одно из важнейших средств борьбы советского народа за построение коммунистического общества. Об этом свидетельствует то обстоятельство, что во всех трех работах в изобилии рассыпаны фразы о правдивом отражении жизни, о классовой борьбе как основном источнике содержания киноискусства, о марксистско-ленинском мировоззрении, о социалистическом реализме и т. п. Но, признавая на словах важнейшей обязанностью кинокритики проверку произведений киноискусства жизнью, авторы не делают эту проверку методом изучения жанров. Действительность в их работах в лучшем случае — «первоначальная причина» Б. Томашевского, нечто вроде мотора, приводящего в действие машину самостоятельной эволюции жанровых форм. Машина пускается в ход, затем мотор выключается, а машина продолжает двигаться своим ходом. Действительность и киноискусство остаются как бы двумя потоками, движущимися параллельно и лишь изредка сближающимися по неизвестным причинам. Несмотря на множество оговорок, фактически наши «жанристы» изучают жанры лишь методом сравнения, определением сходства и влияний различных сценариев и фильмов одного на другой. Это — компаративистский метод, игнорирующий реальные, конкретно исторические связи киноискусства с действительностью, обрекающий кинокритиков на выделение только некоторых формальных особенностей сценариев и фильмов, на замыкание в кругу надстроечных понятий, умозрительной теории и произвольно выхваченных из практики киноискусства жанровых явлений.

В свое время Чахирьян «открыл» новый жанр сопоставлением «Чапаева», «Мы из Кронштадта», «Депутата Балтики». Затем, продолжая этот опыт, а также подражая Н. Оттену (см. «Драматургия фильма. Три варианта сценария «Чапаев», журн. «Советское кино», 1935 г., № 7), Долинский осуществил «изучение» драматургии «Чапаева» путем сравнения фильма не с действительностью, а с различными вариантами сценариев, написанных в разное время Д. Фурмановым, А. Фурмановой, С. и Г. Васильевыми. «Связь экранного «Чапаева»,— писал он,— с литературным произведением, соотношение творческих методов писателя и художников представляют исключительный интерес для истории нашего искусства. В них ярко раскрываются законы взаимосвязи, преемственности киноискусства и литературы». Вот что преимущественно интересует Долинского! Пунктуально выполняя программу изучения драматургии «Чапаева», намеченную Н. Оттеном и состоящую, по мнению последнего, из 7 тем, Долинский, как и Оттен, упорно пропускает только одну тему — первую: «Историческая действительность и ее трансформация». Эта тема ему не нужна, так как наиболее важной и конкретной он считает задачу показа «сравнительным анализом литературного произведения и фильма» сложности проделанной бр. Васильевыми работы по отбору материала из романа Фурманова. При этом главную заслугу Васильевых Долинский видит в том, что они «переосмыслили материал фурмановского произведения... вели с ним «борьбу». В этой «борьбе» и родился фильм, как новая эстетическая ценность».

Сравнительно-описательный подход Долинского к проблеме жанров особенно ярко сказывается в оценке им места «Встречного» и «Чапаева» в истории советского киноискусства. Эти места он определяет лишь путем сравнения названных фильмов с предшествующими и последовавшими за ними фильмами. Вопреки фактам, говорящим о том, что основным, определяющим, источником «жанровых исканий» лучших мастеров советского киноискусства является изображаемая ими и окружающая их внекинематографическая действительность, Долинский уверяет, что такой источник находится внутри кинематографического ряда. Драматическая структура сюжетосложения «Встречного», по Долинскому, явилась «исходным положением дальнейшего развития киноискусства». Что касается «Чапаева», то он поднялся до художественного обобщения пути нашего кино потому, что Васильевы «не только выразили героическое в драматической форме», но и «мастерски спаяли драму с высокоэпопейными компонентами». Благодаря, прежде всего, этой причине, заключает Долинский, «Чапаев», в свою очередь, и стал «источником основных жанровых исканий киноискусства тридцатых годов: драматического — «Депутат Балтики» и эпического—«Мы из Кронштадта».

Как видим, для методологии интересующих нас авторов характерны установление некоторых формальных особенностей какого-либо «ведущего жанра», а затем подгонка под заранее заданный априорный результат примеров из наиболее известных фильмов. При этом «сравнительный анализ» становится главной формой аргументации. Так, в IV главе своей книги Вайсфельд «доказывает» тезис о «ломке старых жанров» в нашем киноискусстве, сравнивая советское кино с американским, затем «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Встречный», «Чапаев», многосерийные фильмы 1935—1940 годов, «Клятву» и др. друг с другом, советское киноискусство в целом с наудачу выхваченными отдельными приемами литературных повестей, романов и т. д. Несмотря на оговорки (например, у Вайсфельда на 108 стр.), все это рассматривается только в ряду самого искусства и объективно приводит к выводу, что жанры развиваются имманентно. В трудах наших «жанристов» развитие жанров — идиллическая картина мирного «существования», «рождения», «расцвета», «умирания» отдельных жанров. Эпопейный, драматический и другие жанры — «живут», сходятся, расходятся, зарождаются в «недрах» друг друга по своим собственным законам. При этом говорится о «бесконечности жанрового разнообразия произведений искусства социалистического реализма», об отсутствии «четких граней между жанрами», о непрерывном развитии, изменении, обогащении самого понятия «жанр» и т. п. Беда, однако, в том, что в книгах наших «жанристов» изменяются и «обогащаются» жанры не диалектически, на основе реальной жизни, а точь-в-точь по формалисту Б. Томашевскому: какая-нибудь первоначальная причина заставила обособиться ряд произведений в особый жанр... в произведениях, позже возникающих, мы наблюдаем «установку на сходство или различие с произведениями данного жанра»... жанр обогащается новыми произведениями данного жанра.., причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить генетически, то-есть «в силу естественной ориентации» привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам.

Так выглядит эта формалистическая схема. В согласии с ней — изменением и «обогащением» жанров на страницах книг наших «жанристов» управляют формалистические законы «заимствования», «отталкивания», «ассимиляции». В соответствии с этим «эпический жанр» в кино заимствует свои приемы в живописи, в классической поэме и эпопее прошлого, «драматический жанр»— в театре и драме. Киноповести и кинороманы появляются, как уже сказано, «следуя традициям русской классической литературы». Возникает «эпический жанр», отталкиваясь, по Долинскому и Юреневу, от канонов сюжетосложения психологической драмы, приключенческого и детективного фильма, мелодрамы, а по Вайсфельду,—от господствующих жанров американского кинематографа: комической, детектива, мелодрамы. Наряду с «продолжением традиций» и «отталкиванием», действует и «закон» влияния. Так, по мысли Вайсфельда, под влиянием советского кино возникает американский кинематографический роман.

Стараясь рассматривать жанр в духе «эволюционизма» формалистов как подобие живого существа, рождающегося, расцветающего и умирающего по имманентным законам, «жанристы» приходят к необходимости сочинять схемы развития жанров советского киноискусства. А так как в развитии искусства значение жанров ими раздувается непомерно (как мы видели, по мнению «жанристов»,— жанр есть центральный вопрос киноискусства), то эти их жанровые схемы перерастают в названных книгах в схемы развития советского киноискусства в целом. Особенно определенно это выступает в книге о «Чапаеве» и в статье «Кинематография» («БСЭ», 1947 г.), являющейся конспективным изложением истории советской кинематографии. В статье «Кинематография» немало правильных замечаний о роли, которую играют в развитии киноискусства великая борьба народов Советского Союза за новую жизнь, глубочайшие идеи социализма, о задаче решения проблем, поставленных Великой Октябрьской социалистической революцией, как о главной цели советского киноискусства, и т. п. Но замечания эти — только дань времени. По существу же Долинский и в этой своей работе почти совсем не интересуется связью, существующей между конкретными событиями социалистической действительности и произведениями советского киноискусства. Говоря о собственно «творческой области» в кино, то-есть о фильмах и о переломных моментах истории советского киноискусства, Долинский выдвигает на первый план поистине сакраментальные для «жанристов» вопросы «техники дела» киноискусства, в особенности вопросы жанра, не зависимые от идейности. Подводя, например, итог периоду 20-х годов, Долинский пишет: «Так, уже в 1920-х гг. советская кинематография, утвердив своим ведущим жанром жанр эпопеи и в качестве ее главного героя — народную массу, создала одновременно новый кинематографич. язык, оказав огромное влияние на развитие мировой кинематографии». Выходит, что единственный положительный итог 20-х годов — создание «киноязыка» и новых жанров. О жанровых признаках фильмов Долинский говорит внятно, громко, уверенно, со

вкусом. Основные вехи истории советского киноискусства в этой его статье — не идеи и образы, а жанры, так как большинство этапных советских художественных фильмов — «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта» и др.—характеризуется главным образом именно с этой стороны.

Какое значение придает Долинский жанровым признакам, можно судить по тому, что, зная и понимая (как мы уже видели выше) идейную сущность «Чапаева» и отбирая для статьи «Кинематография» самое важное, он отбросил определение идеи фильма. Одним из показателей роста и развития советского киноискусства является для Долинского «расширение жанровых рамок». Он уверяет, что история советского киноискусства — это, в частности, процесс «расширения его жанровых возможностей», хотя, как известно, многообразие жанров само по себе еще не указывает на действительный расцвет искусства. Заканчивая статью кратким обзором пятилетнего плана советского киноискусства, Долинский пишет, что в 1946—1950 гг. основное внимание должно быть уделено идейным проблемам. Читателю остается сделать вывод, что до 1946 года советское киноискусство уделяло основное внимание проблемам кинематографического «языка» и новых жанров, теперь же нужно уделить внимание идейным проблемам; почти весь предшествующий текст Долинского мотивирует именно этот вывод.

Нужно сказать, что Долинский, Юренев и Вайсфельд иногда расходятся в мнениях. Так, «послечапаевский» период характерен расцветом, по Юреневу, «биографического» жанра, а по Вайсфельду—эпического. «Чапаев», по Долинскому, есть народно-героическая драма, по Юреневу — начало биографического жанра, а по Вайсфельду — киноповесть. «Клятва», по Долинскому,— народная героическая эпопея, по Юреневу — первый биографический фильм о товарище Сталине, по Вайсфельду же — не то трагедия-хроника, не то кинематографический роман, не то патетическое повествование. В связи с этим Вайсфельд скрыто полемизирует с Юреневым, деликатно заключая кое-где выражение «биографический фильм» в иронические кавычки, а Долинского даже открыто упрекает в отождествлении повествовательности с описательностью. Юренев дружески журит Долинского за то, что тот обходит вопрос о биографической основе «Чапаева», рассматривая его только как творческую переработку романа Д. Фурманова в драму. Словом, расхождения есть. Но полемизируя по мелким, второстепенным вопросам, «жанристы» едины в главном: в фетишизации жанров и в склонности к компаративистской методологии. В итоге книги Долинского, Юренева, Вайсфельда сливаются в довольно согласованную картину развития советского киноискусства, отличительная черта которой — гегемония тех или иных жанров. В 1920—1930 годах господствует эпопейный жанр, в 1930—1934 годах — драматический, в 1934—1941 годах — биографический, в 1941—1950 годах — эпические жанры: киноповести, кинороманы и т. д. История советского киноискусства сводится к развитию жанровых форм, объединяемых «жанровой сущностью», «жанровым стремлением». Изображается эта история по канонам пресловутой теории «единого потока», о влиянии которой на нашу кинокритику надо писать особо.

Книги Юренева и Вайсфельда не случайное явление в нашей кинокритике, а лишь звенья в цепи рассмотренных работ. К сожалению, это не последние звенья.

Элементы фетишизации жанра имеются, например, в книге Б. Бегака и Ю. Громова «Большое искусство для маленьких» (М., 1949).

Таким образом можно сказать, что перед нами целое «жанровое» направление, которое под флагом «объективного», искусствоведческого анализа проблем драматургии и истории советского киноискусства по существу развивает априорные, формалистические схемы. Его представители занимаются главным образом и прежде всего (по мнению Юренева, «естественными и плодотворными», а на самом деле схоластическими) спорами о принадлежности какого-либо фильма к тому или иному жанру, но не анализом его идейности и художественных особенностей.

Опасность этого «жанрового» направления усиливается еще и потому, что наша кинопресса не обращает внимания на теоретические изыскания его представителей. Например, упомянутые выше книга и статья И. Долинского в «БСЭ» до сего времени не только не получили ни одной опубликованной рецензии, но даже нигде всерьез не обсуждались. А ведь с момента выхода в свет книги «Чапаев». Драматургия» прошло уже пять лет.

Фетишизация жанров расцвела за последние годы столь пышным цветом, дезориентируя мастеров кино и вюся в нашу и без того слабую кинотеорию элементы схоластики, аполитизма и формализма.

Ю. Арбат

В ПЛЕНУ ЛОЖНОЙ СХЕМЫ

В истекшем году вышло в свет несколько книг, обобщающих опыт советского киноискусства. Среди них работа И. Вайсфельда «Эпические жанры в кино».

В книге делается попытка решить важный вопрос о новых элементах в советской кинодраматургии, живо интересующий широкий круг кинодраматургов, режиссеров и других работников кинематографии. На основе анализа крупнейших послевоенных фильмов автор пытается осмыслить процесс формирования творческих принципов советского киноискусства.

В предисловии автор остро ставит вопрос о борьбе с враждебным советскому киноискусству космополитизмом, приводит конкретные факты преклонения критиков-антипатриотов перед растленной голливудской киностряпней, рассказывает, как эти горе-теоретики высокомерно третировали и замалчивали наши новаторские и глубокондейные картины и сценарии. Эпигоны буржуазного искусства пытались протаскивать в советскую кинодраматургию некие «вечные» принципы драматургии, являющиеся на деле ремесленными правилами продажных голливудских сценаристов, плодящих стандартную продукцию, они восхваляли формализм, трюкачество, пошлую мелодраму. Автор приводит замечательные слова Горького о «разлагающем влиянии буржуазного кино», о том, что этому киноискусству прежние актеры уже «не нужны, их заменяют Фербенксы, Гарольд-Ллойды и прочие фокусники во главе с однообразно сентиментальным и унылым Чарли Чаплиным, так же как музыку классиков заменяет джаз...»

Представляет интерес, хотя уже и не ново, многое из того, что И. Вайсфельд говорит о новой природе конфликта в советской кинодраматургии, резко возражая против существующей у известной части кинодраматургов «теории» о том, что «в сценарии на современную тему невозможно создать полноценный конфликт». Автор книги справедливо указывает, что «за подобного рода высказываниями обычно скрывается либо авторская беспомощность, либо непонимание того, что с победой в обществе социалистических отношений противоречия не исчезают. Меняется лишь их **характер**».

Есть интересное и в разделе книги о «психологическом крупном плане», хотя правильнее было бы говорить не о зарождении этого явления в «Клятве», как это делает И. Вайсфельд, а о том, что приемы изображения внутреннего мира человека в советских картинах последнего времени — и особенно в «Клятве» — значительно обогатились по сравнению со многими прежними кинофильмами.

Словом, И. Вайсфельд взялся за разработку острых, нужных и важных проблем. Его книга содержит подробный разбор отдельных сценариев и фильмов.

Однако в целом книга вызывает решительные возражения: в ней много принципиально неверных, путаных положений и формулировок, вызванных главным образом желанием автора подогнать факты под созданную им схему преимуществ эпических жанров перед всеми остальными. В целом — серьезным пороком книги является и недооценка автором метода социалистического реализма в кино.

Книга названа «Эпические жанры в кино». Читатель в праве ждать, что автор будет говорить о жанрах, на конкретных примерах покажет происходящий процесс ломки и рождения жанров, определит и установит то, что является новым в современной советской кинодраматургии. Однако И. Вайсфельд так и не попытался дать четкого и ясного определения жанра. Более того: он запутывает вопрос. На стр. 36—37 мы читаем: «...повторяем, жанры различаются не по количеству событий или разнообразию пейзажей, а по тому, насколько глубоко и полно раскрывается в произведениях искусства живая действительность, человек».

Что это, как не воскрешение несостоятельной и вредной теории о жанрах «высоких» и «низких»? Одни жанры, видите ли, «высокие», то-есть глубоко и полно раскрывающие действительность, другие — «низкие», второстепенные, раскрывающие эту действительность якобы менее глубоко, поверхностно.

Автор книги воскрешает эту теорию для того, чтобы доказать свой главный тезис: все хорошее в советской кинодраматургии происходит от «эпического жанра», а остальные жанры (вернее, драматические жанры)—плохи или могут приближаться к хорошему лишь настолько, насколько в них присутствуют элементы эпоса. Правда, И. Вайсфельд как будто оговаривает условность такого деления, когда пишет: «...в нашем искусстве не существует непроходимой грани между жанрами эпическими и так называемыми «низкими». Но ни это признание, ни оговорка «так называемые» ничего не меняет в существе вопроса. Грани не существует, а все-таки есть «низкие» жанры!

Автора нимало не смущает, что ради этой схемы ему приходится допускать натяжки, противоречивые суждения и неловкие умолчания, оставлять некоторые свои положения недоказанными или даже искажать очевидные факты истории советского кино.

Пренебрежение ко всему, кроме эпоса, получило в книге всестороннее развитие.

К разряду так называемых «низких» жанров И. Вайсфельд относит, в частности, кинокомедию. Так, говоря о замечательной кинокомедии «Трактористы» И. Пырьева по сценарию Е. Помещикова, И. Вайсфельд утверждает, что эпизод встречи Клима с бригадой «наполнен содержанием, перерастающим рамки обычной комедии». Итак, «обычной» комедии (то-есть жанру) не свойственно большое содержание. Автор забыл: ведь всего двумя страницами раньше он писал, что лишь буржуазные эстеты отрицали содержательность в комедии. Выходит, что это грех не только буржуазной киноэстетики, но и самого И. Вайсфельда!

«Сказание о земле Сибирской» автор книги хвалит главным образом за то, что там, как и в прежних комедиях И. Пырьева, «элементы эпоса органически переплетаются с так называемой «чистой комедией». Ценность советской кинокомедии, по мнению И. Вайсфельда, в том, что «советская народная комедия, трактующая большие общественные проблемы современности, приобретает эпические черты».

Так, стараясь все втиснуть в произвольную схему абсолютного преимущества «эпических жанров», И. Вайсфельд лишает советскую комедию многих присущих ей качеств, соглашается признать в комедиях И. Пырьева достоинства не в целом, а только там, где, по его мнению, присутствуют эпические элементы. О комедиях же Г. Александрова он вообще красноречиво умалчивает. Чему же тут удивляться: с точки зрения автора этой схемы, и «Горе от ума» можно отнести только к категории жанров неполноценных. То же, видимо, следует сделать и с «чи-

стыми», то-есть лишенными элементов эпоса, комедиями Островского или Чехова.

Облагораживающее влияние эпоса сказывается, по мнению И. Вайсфельда, не только на комедии. Эпос, с его точки зрения, вообще основа основ в искусстве. Он пишет:

«С развитием эпических жанров киноискусству стало доступно многое — события и человек, свобода смещений во времени и раскрытие внутреннего мира людей, развитие характеров на большом протяжении времени и полутона их психологического состояния, слово и изображение, пейзаж и портрет».

Итак, до возникновения эпических жанров в кино не было ни портрета, ни пейзажа, ни всего остального. Только эпос вдруг все сразу взял да и принес.

Даже новое понимание конфликта, оказывается, свойственно не всем лучшим произведениям советского киноискусства, а только тем, которые автор книги считает эпическими.

Однако И. Вайсфельду и этого мало. Он утверждает:

«...в кинодраматургии произошел решающий сдвиг, предопределивший все ее дальнейшее развитие; сдвиг, означавший сближение кинодраматургии с литературой, с эпическими жанрами».

Это означает, прежде всего, что автор не считает кинодраматургию частью литературы,—ведь еще только происходит их «сближение»! Да и вообще вся литература, в понимании И. Вайсфельда, сводится только к эпическим жанрам, как будто не только сценарий, но даже и драма не литература!

Однако порочность приведенного выше утверждения И. Вайсфельда не исчерпывается этими схоластическими измышлениями. Главное заключается в том, что «решающий сдвиг», который действительно произошел в кино, связан отнюдь не с внутрилитературными причинами — «сближениями» или «отталкиваниями». Реальная жизнь, общественно-политические и экономические процессы социалистического переустройства нашей страны, мудрая политика партии в области культуры и искусства,— вот что всегда определяло развитие и кинодраматургии, и киноискусства в целом. И напрасно своей формалистической путаницей И. Вайсфельд хочет убедить читателя в обратном.

Формалистическим является утверждение И. Вайсфельда и о том, что «появление звукового кино ускорило процесс формирования новых жанров. Живое слово, звучащее с экрана, не могло не изменить характера сценариев: расширились возможности более глубокого изображения человека».

Конечно, появление звука в кино помогло более глубокому выражению идей, более яркому и сильному изображению характеров, событий. Но надо же понимать, что звук в советском кино появился именно в результате поисков более полного выражения политической, духовной жизни нашего общества, таким образом — о н с л е д с т в и е и с р е д с т в о, а н е п р и ч и н а. К тому же, если вспомнить, что, по мнению И. Вайсфельда, «жанры различаются... по тому, насколько глубоко и полно раскрывается в произведениях искусства живая действительность, человек» и что именно эпос является в этом отношении жанром предельных возможностей, то получается, что, по существу, И. Вайсфельд ставит расцвет эпоса в кино в прямую зависимость от появления звука. Об этом пути формального развития внутри эпоса — от новеллы к повести и к роману — он прямо и говорит, еще раз подчеркивая р о л ь з в у к а в ф о р м и р о в а н и и ж а н р а:

«С появлением звука наша драматургия преодолела ограничивающие рамки новеллы и пошла дальше, развивая заложенные в искусстве кино возможности».

Что это, как не формалистическая трактовка эпоса в кино?

Любопытно, что И. Вайсфельд не раз выступает в своей книге против формализма. В частности, он критикует формалистические схемы Фрейтага и Польти. Однако получается так, что он признает эти схемы существующими не только в воображении различных формалистических «теоретиков», но и объективно, в самой действительности. Так, например, он пишет:

«Фильм «Великий гражданин» — практическое доказательство возможности существования драматургического конфликта большой идейной и эмоциональной силы, в котором отсутствует романическая тема, мотивы любви, ревности, разлада отцов и сыновей, то-есть то, на чем мировая драматургия зиждилась веками».

Здесь, по крайней мере, два порочных тезиса. Во-первых, утверждается, будто мировая драматургия зиждилась на нескольких «вечных» темах, ситуациях, мотивах. Это—типичный образчик абстрактного схематизма. Недаром, критикуя В. Туркина за его схему развития сюжета, сам И. Вайсфельд пишет: «эта схема игнорирует содержание, жанры, историческую конкретность событий и человеческих судеб, изображаемых художником». Но разве «вечные» темы и мотивы «любви, ревности, разлада отцов и сыновей», на которые ссылается И. Вайсфельд, это не такие же формалистические готовые схемы, в которых он сам игнорирует содержание, историческую конкретность событий и человеческих судеб? Разве могут эти схемы рассматриваться отвлеченно и быть пригодны для всех времен и народов, для всех жанров, для писателей всех общественных групп и направлений?

Вспомним хотя бы Павлика Морозова и его отца-подкулачника. Неужели только по отвлеченно взятым родственным взаимоотношениям двух людей и не обращая внимания на конкретное классовое, социальное содержание конфликта, не учитывая его общественного смысла, И. Вайсфельд и этот «разлад отцов и сыновей» зачислит в разряд «вечных» ситуаций, на которых «мировая драматургия зиждилась веками»?

Неверно поступает автор книги «Эпические жанры в кино» и тогда, когда решительно противопоставляет произведения советской кинодраматургии (в частности «Великий гражданин») классической — в том числе и русской — драматургии. И. Вайсфельд в своей книге должен был, не скрываясь за оговорками «на всякий случай», развернуто и последовательно показать оригинальный путь развития русской драматургии от драматургии европейской. Вспомним, что А. М. Горький в 1932 г. писал:

«Драматурги наши еще и потому счастливы, что они могут писать пьесы, не стесняя себя «каноном» и «традициями», ибо взятых в строгом смысле понятий канона и традиций у нас, в русской драматургии — не было, и — на мой взгляд — не было драмы в той форме, как ее создала Европа».

Нет ничего зазорного в том, что новаторские особенности классической русской драматургии, ее содержательность и оригинальность были естественными предшественниками советской драматургии, включая кинодраматургию. Автор книги, говорящий о новых чертах советской кинодраматургии, обязан был на конкретных примерах показать эту органическую связь современной кинодраматургии с демократическими традициями великой русской литературы.

Схоластическая фетишизация одного жанра—вот главный методологический порок книги И. Вайсфельда. Автор не понимает что жанр—это не достоинство произведения, а его род. Поэтому вместо показа реальных причин развития эпических жанров в советской кинематографии, особенно последнего времени, вместо последовательного анализа того нового, что отличает советскую кинематографию в целом, И. Вайсфельд всеми способами стремится доказать только одно — преимущество «эпического жанра», и делает это явно за счет унижения остальных жанров. Он упорно не желает признать, что основой в с е х жанров в советской кинодраматургии является метод социалистического реализма.

Но к чему обеднять возможности советского киноискусства? К чему воскрешать пропагандировавшиеся некогда

формалистами (в частности В. Волькенштейном в его «Опыте современной эстетики») гнилые теорийки о возможности «стандартизации искусства»?

Линия на исключительность одного жанра в искусстве противоречит интересам кино и принципам марксистско-ленинской эстетики. Напомним, что А. А. Жданов, выступая на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, прямо указывал:

«Родов оружия у вас много. Советская литература имеет все возможности применить эти роды оружия (жанры, стили, формы и приемы литературного творчества) в их разнообразии и полноте, отбирая все лучшее, что создано в этой области всеми предшествующими эпохами».

В книге И. Вайсфельда приводится известное высказывание Белинского, который в «Разделении поэзии на роды и виды» писал, имея в виду эпос, лирику и драму:

«Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого, как самостоятельные элементы; однакож, проявляясь в особных произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характером, и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого».

Приведя лишь одно положение Белинского о жанрах, И. Вайсфельд почему-то умолчал о том, что Белинский предварительно, до того, как сказать о взаимном обогащении жанров, уже дал свое определение эпоса, драмы и лирики. Белинский писал:

«Хотя драма и есть примирение противоположных элементов — эпической объективности и лирической субъективности, но тем не менее она не есть ни эпопея, ни лирика, но третие, совершенно новое и самостоятельное, хотя и вышедшее из двух первых... Несмотря на то, что в драме, как и в эпопее, есть с о б ы т и е, драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпопее господствует с о б ы т и е, в драме — ч е л о в е к. Герой эпоса — п р о и с ш е с т в и е, герой драмы — л и ч н о с т ь ч е л о в е ч е с к а я».

Нам кажется, что И. Вайсфельд, ограничившись словами о смешении жанров, з а б ы л привести высказывания Белинского о драме и эпосе по той причине, что полно выраженная точка зрения Белинского по вопросу о жанрах совсем не похожа на точку зрения И. Вайсфельда. И напрасно автор книги «Эпические жанры в кино» из совершенно ясных слов великого русского критика пытается сделать однобокий, односторонний вывод о том, что «в эпической поэзии Белинский видел огромную будущность, ибо он поддерживал искусство для народа, искусство, отражающее народные мечты и чаяния».

У И. Вайсфельда получается, что если хочешь «поддерживать искусство для народа» — пой дифирамбы только эпосу. Так, пытаясь использовать авторитет Белинского, И. Вайсфельд старается, по существу, превознести не столько эпос, сколько собственную предвзятую схему. Именно поэтому его не устраивает изложение подлинной позиции великого критика и он опускает мнение Белинского о драме. А между тем Белинский писал:

«...высший род поэзии и венец искусства — поэзия д р а м а т и ч е с к а я». И в другом месте: «...я люблю драму предпочтительно... Сама эпопея от драмы занимает свое достоинство: роман без драматизма вял и скучен. В некотором смысле эпопея есть только особенная форма драмы».

Нет никакого сомнения, что выводы И. Вайсфельда, как и его настойчивое желание связать успехи кинодраматургии исключительно с прозой, с эпосом, «поссорив» ее с драмой, являются схоластическими и ненужными.

Белинский обосновал разделение поэзии на роды и виды, опираясь на реальные произведения, известные в его время. Предвидеть появление новых видов искусства, таких, как кино, он, естественно, не мог. Белинский писал, например, что «драма не допускает в себя эпических изображений местности, происшествий, состояний, лиц, которые все сами должны быть перед нашим созерцанием».

Драма не допускает, но кино, а следовательно, и сценарий, как мы знаем, обладает этими возможностями. Зачем же схоластически спорить о том, к чему ближе сценарий: к драме или к эпосу? Ведь в некоторых сценариях мы найдем и лирический элемент. Разве это плохо? Или разве это значит, что сценарий следует зачислить в «низкий жанр» лирики? Нет, это говорит о том, что новое искусство—кино — развивает новую, полноценную литературную форму — сценарий, вбирающий, впитывающий в себя многое и из эпоса, и из драмы, и из лирики, имеющей свои особенности, свои задачи. Вот об этом новом явлении советской кинематографии в его целостности, в его реальном содержании, и следовало бы писать И. Вайсфельду.

Аргументы, которыми И. Вайсфельд пытается подкрепить свою шаткую точку зрения, порой, по меньшей мере, наивны, и уж, во всяком случае, произвольны. Бесспорно, например, что «Чапаев» — превосходный фильм. И. Вайсфельд поэтому соглашается включить его «в первую очередь» в число «эпических» и «повествовательных». Доказывается же это так:

«Повествовательность» драматического сценария «Чапаев» заключается не в том, что там есть кадры реки или полей, а в том, что экран оказался способным донести до зрителя обаяние образа Чапаева, созданного прозаиком Фурмановым».

Итак, две важные черты излюбленного И. Вайсфельдом жанра заключаются в... способности «донести... обаяние образа» и в том, что повесть, послужившая основой для сценария, написана... прозаиком!

Находясь в плену ложной, им самим созданной схемы, И. Вайсфельд часто не может свести концы с концами в самых ясных вопросах. Приведем только два примера.

Правильно отмечая огромное значение новаторского фильма М. Чиаурели «Клятва», автор книги делает следующие обобщения:

«Нисколько не боясь нарушения стилевого единства и патетического звучания сцены, Чиаурели вводит в действие и вымышленных, уже знакомых зрителю героев».

Но почему в подобном случае должно нарушиться стилевое единство? Введение вымышленных героев в историческое произведение вполне закономерно и применялось много раз задолго до «Клятвы» в исторических романах и фильмах. Вспомним, хотя бы Василия из фильма «Ленин в Октябре» или солдата Шадрина из «Человека с ружьем».

А вот что автор пишет дальше:

«В образах Александра и Ольги нет полного слияния авторской мысли с чувством, их индивидуальная характеристика временами существует отдельно, независимо от идейного замысла...», «...их портреты выпадают из общего эпического строя произведения».

Значит, с одной стороны, авторы сценария и фильма «Клятвы» вводят вымышленных героев, то-есть, Александра и Ольгу, «не боясь нарушения стилевого единства и патетического звучания», а с другой стороны—эти же самые Александр и Ольга существуют «отдельно, независимо от идейного замысла» и «выпадают из общего эпического строя произведения».

Поистине, правая рука не знает, что пишет левая!

Не менее странно звучит и такое утверждение:

«Великий гражданин» является сценарием совершенно нового типа, в нем сочетаются идея с характером, мысль с психологией, патетика с реальными деяниями реальных людей».

Действительно, можно в фильме сочетать патетику с реальными делами людей, но что означает специальное «сочетание идеи с характером» и почему присутствие этих двух элементов в художественном произведении является чем-то необычным? Разве нет «сочетания» идей

и характеров в других хороших советских фильмах? Что же касается сочетания «мысли и психологии», то это — явная бессмыслица.

Если И. Вайсфельд безмерно щедр на похвалы и доказательства при утверждении абстрактной, придуманной им схемы преимуществ эпического жанра в кино, то он становится удивительно сдержанным и скупым на слова, как только разговор заходит о принципах и требованиях социалистического реализма в кино. Как это ни странно, в книге И. Вайсфельда о социалистическом реализме упоминается вскользь два-три раза.

Припомним, что на Первом съезде советских писателей товарищ А. А. Жданов говорил:

«Товарищ Сталин назвал наших писателей инженерами человеческих душ. Что это значит? Какие обязанности накладывает на вас это звание?

Это значит, во-первых, знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях, изобразить не схоластически, не мертво, не просто как «объективную реальность», а изобразить действительность в ее революционном развитии.

При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма. Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма».

Перед нами — четкая и ясная формулировка. Но автор книги «Эпические жанры в кино» о ней и не вспоминает. Вместо нее он предлагает свою — куцую и путаную. Он пишет про кинодраматургию «нового типа»:

«Соединив событие и человека в целостный образ, правдивый и богатый содержанием, она приблизилась к овладению неисчерпаемыми возможностями многостороннего изображения действительности, которые характеризуют искусство социалистического реализма».

Так ясное определение метода социалистического реализма подменено абстрактной, случайной, ни к чему не обязывающей и ничего не объясняющей фразой о многостороннем изображении действительности! И это не единственный случай, когда И. Вайсфельд в своей книге заменяет конкретные и исчерпывающие партийные формулировки своими собственными, ограничивая, сужая, а порой и искажая их смысл.

Так, причину, вызвавшую пороки первого варианта фильма «Адмирал Нахимов» автор книги видит в том, что в картине «исчезло главное — противоборствующая сила». Но истинный смысл постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», как известно, совсем не в этом, хотя там и указано, как на серьезный недостаток фильма, на то, что в нем «выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим». Этот недостаток характеризуется в постановлении не как причина, а как р е з у л ь т а т ошибок, их с л е д с т в и е. Подлинная же п р и ч и н а пороков первого варианта — другая, а именно: авторы фильма «не изучают дело, за которое берутся». Следовательно, перед нами партийное указание художникам о необходимости правдивого показа жизни в ее существенном, главном, о необходимости и з у ч е н и я ж и з н и, н а п о м и н а н и е о н е о б х о д и м о с т и с л е д о в а т ь п р и н ц и п а м с о ц и а л и с т и ч е с к о г о р е а л и з м а. Об этом же, как о первоочередной задаче писателей, говорил и товарищ А. А. Жданов: надо «знать жизнь, чтобы уметь ее правдиво изобразить в художественных произведениях...». И еще «Руководствуясь методом социалистического реализма, добросовестно и внимательно изучая нашу действительность, стараясь глубже проникнуть в сущность процессов нашего развития, писатель должен воспитывать народ и вооружать его идейно».

Смысл постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» заключается в указании на то, что задачей авторов «Адмирала Нахимова» было показать Нахимова в г л а в н о м д е л е е г о ж и з н и, то-есть как одного из создателей героического русского флота, разбившего турок в битве при Синопе и принявшего деятельное участие в обороне Севастополя. В том же направлении шли указания и по адресу А. Довженко в связи с созданием фильма «Мичурин»: Мичурина следовало показывать не в его случайных чертах и семейных отношениях, а в г л а в н о м д е л е е г о ж и з н и, то-есть в борьбе за передовую биологическую науку. А Вайсфельд истолковывает ясные указания об основных задачах социалистического киноискусства по-своему, сводя все к собственной предвзятой схеме.

В этой связи уместно припомнить слова Добролюбова, который, полемизируя с любителями навязывать различные схемы и каноны, справедливо писал:

«Дайте мне понять характер явления, его место в ряду других, его смысл и значение в общем ходе жизни, и поверьте, что этим путем вы приведете меня к правильному суждению о деле гораздо вернее, чем посредством всевозможных силлогизмов, подобранных для доказательства вашей мысли».

Книга И. Вайсфельда «Эпические жанры в кино» — наглядный пример того, как автор, поставивший перед собой серьезную задачу, непродуманно подошел к ее осуществлению, а редактор (Б. Кравченко) не сумел исправить ошибок. В результате читателю трудно извлечь полезные и правильные суждения, рассыпанные в книге, так как они обесцениваются неверной, по существу формалистической методологией, забвением принципов социалистического реализма, схоластическим стремлением во что бы то ни стало утвердить предвзятую схему, ставшую для автора фетишем и догмой.

Н. Черкасов

ЗАПИСКИ СОВЕТСКОГО АКТЕРА

1

Когда мне задают вопрос: «Что вы больше любите — театр или кино?», я отвечаю: «И то и другое, но только в том случае, когда есть содержательная, талантливая драматургия, интересно выписанный автором образ и талантливый замысел режиссера-постановщика».

Природа творчества актера в театре и в кино едина, ибо в основу творческого метода работы советского актера в театре и в кино положены единые принципы социалистического реализма. Однако по своей, так сказать, технологии работа актера в кино резко отличается от работы театрального актера.

В театре бывает большой подготовительный репетиционный период—застольный и на сценической площадке, когда актеры находят внутренний мир образа. Только в прогонных и генеральных репетициях они облекают этот внутренний мир героя в его зримый внешний облик.

В театре первый спектакль, премьера, далеко еще не конец работы актера, не ее завершение. Наоборот, часто это лишь начало настоящей работы над спектаклем и над образом, проверка их «на зрителе».

В театре зритель вообще является необходимым «компонентом» спектакля, его творческим соучастником, постоянно воздействующим на непрерывную работу актера над образом. Именно поэтому театральный образ растет от спектакля к спектаклю, из месяца в месяц, из года в год. В зависимости от аудитории, ее восприимчивости, культуры, на каждом представлении, в процессе игры появляются иногда совершенно неожиданные для актера новые краски, новые движения, новые мысли, углубляющие сценический образ мысли, и все это доставляет артисту истинное творческое наслаждение. Ведь именно ради этого «драгоценного металла» находок артисту и приходится тратить «тонны руды» всевозможных поисков и раздумий.

Припоминаю, как во время репетиций пьесы Вл. Соловьева «Великий государь» мне пришлось немало потрудиться вместе с постановщиком спектакля. Л. Вивьеном над монологом Ивана Грозного у гроба убитого им царевича. Нам казалось, что длинный монолог (15 минут) в результате нашей работы развивался правильно. На первом спектакле, несмотря на мое огромное волнение, сцена прошла удачно и мне даже пришлось несколько раз выйти на аплодисменты зрительного зала. Но окончательно я понял, что именно нужно играть в этой сцене, только на 53-м спектакле, после которого сцену у гроба я играл иначе и лучше, чем в первые 52 спектакля. Однажды, уже после того, как я сыграл Грозного более ста раз, мне пришлось играть с больным горлом. Из-за отсутствия голоса я решил построить исполнение на подчеркнутой мысли и на обостренной смене ритмов. И вот на этом спектакле я неожиданно нашел очень много дополнительных красок и движений, которые углубили и обогатили образ и сохранились на дальнейшие спектакли.

Стало быть, сценические образы не стабилизируются, а растут, развиваются. Драматические актеры обязаны на каждом спектакле творчески развивать и обогащать сыгранный в премьере образ, иначе они обречены на понижение исполнительского качества.

В кино не существует большого репетиционного периода, да и трудно себе его представить, за исключением «камерных» произведений вроде фильма «Депутат Балтики». Работая над этим фильмом с небольшим исполнительским коллективом, режиссеры смогли себе позволить репетиционную работу. Она в значительной степени и обеспечила актерские успехи фильма.

Как правило, до самого последнего времени в кино исполнители главных ролей лишь «оговаривают» с режиссером содержание образов и их развитие в соответствии с развитием действия и узловыми конфликтными моментами. Между тем на киноактере лежит огромная ответственность — он должен глубоко изучить произведение, над которым работает, должен в своем воображении представить экранный результат работы, изучить свою роль, линию ее развития, чтобы быть готовым в любое время суток встать перед киноаппаратом и сыграть «без разбега», «без трамплина» тот или иной эпизод. И сыграть надо так, чтобы при этом учитывать органический процесс развития характера и сохранять преемственность содержания, ритма, то-есть связь данного эпизода с предыдущим и последующим, которые, может быть, будут сниматься с очень большим временным перерывом.

В моей практике ярким примером сложности такого положения явилась работа над труднейшей трагической ролью царевича Алексея в фильме «Петр Первый». Так, драка Алексея в сцене с Евфросиньей снималась в январе в течение восьми дней, следующий за этим пробег за Евфросиньей по анфиладе комнат снимался в марте, дальнейший пробег по мраморной лестнице снимался на натуре в августе, а финал сцены на этой же лестнице (пристройка в павильоне) снимался в декабре. Во время этих съемок я больше всего сосредоточивал свое внимание на эмоциональной тональности предыдущих сцен, стремился попасть именно в ту тональность, в которой находился два или три месяца назад. Если бы мне не удалось сохранить во время съемок не только смысловой, но и эмоциональной взаимности всех четырех кусков сцены, снятых в разное время, эпизод было бы невозможно смонтировать.

Мне кажется, этот пример наглядно показывает одну из сторон технологии работы актера в кино.

Актеру в театре легче: он является хозяином своего положения. Он испытывает наслаждение в творческом покое, свободно владея зрительным залом, приковывая внимание зрителя неограниченными средствами пауз, стремительных движений, остротой мысли и интонационными красками. Он может действовать в том или ином случае сообразно своему творческому состоянию и настроению.

В кино актер безраздельно зависит от техники. Действуя в образе перед аппаратом, он выполняет и одновременно контролирует задания режиссера, кинооператора, звукооператора и свое личное творческое задание, соблюдая математическую точность в работе.

В сложнейших условиях кинематографической съемки, при отсутствии зрителя, согревающего актера своим вниманием, когда каждая секунда творчества находится под сложным и разнообразным техническим контролем, киноактеру нужно иметь огромную профессиональную выдержку, мастерство и опыт, чтобы сохранить творческую собранность, состояние покоя и веселости, радости, словом,

то единственное состояние, при котором возможно творчество актера.

Однажды мне предстояла физически изнуряющая съемка на натуре одного из эпизодов Ледового побоища в «Александре Невском». Положение осложнялось тем, что до этого в сорокаградусную жару я уже много часов непрерывно репетировал сложнейшие сцены. Я знал, что если не обрету сил для веселого, радостного состояния, я не смогу выполнить актерского задания. Товарищи уговорили меня проехать в машине на студию, чтобы короткий перерыв использовать в прохладном помещении. Мы подъехали к служебному посту студии. Я был в полном облачении Александра Невского. Дежурный настоятельно требовал у меня пропуск, который остался в моем костюме на месте съемки. Доводы не помогали, дежурный был настойчив и упрям. Когда я понял, что те десять минут, которые я предполагал отдать отдыху, ушли на разговоры с дежурным, я выхватил из ножен огромный меч и в должном стиле торжественно закричал:

— Какой пропуск, кнехт? Перед тобой великий князь Александр Невский. Иди сюда, сейчас я тебе отрублю голову.

Испугавшись обнаженного меча, охранник (с которым мы позже подружились) стремительно отступил. Это настолько развеселило и оживило меня и моих товарищей, что мы, против ожидания, весьма продуктивно сняли труднейшую сцену. Спасибо тебе, дорогой «кнехт», что ты, как чуткий актер «подыграл» мне!..

Много есть преимуществ у театра перед кино, но не меньше и у кино перед театром.

Одним из таких преимуществ я считаю возможность свободного выбора кинорежиссером исполнительского состава и в силу этого творческое общение мастеров различных театров.

Работая на академической сцене Театра драмы имени А. С. Пушкина, я получил практическую школу актерской игры, выступая в одном ансамбле со старейшими мастерами русской драматической сцены: Е. Корчагиной-Александровской, В. Мичуриной-Самойловой, И. Певцовым, Ю. Юрьевым, Б. Горин-Горяиновым, М. Домашевой, Н. Рашевской, К. Скоробогатовым и с талантливыми актерами советской формации, актерами моего поколения: Б. Бабочкиным, Н. Симоновым, А. Борисовым, Ю. Толубеевым, Е. Карякиной, В. Меркурьевым, Б. Жуковским и другими. Снимаясь в кино, я обогащался общением с М. Тархановым и А. Бучмой, А. Тарасовой, Л. Орловой и С. Бирман, Б. Щукиным и Н. Охлопковым, Б. Ливановым и М. Жаровым, П. Кадочниковым и М. Названовым, Л. Свердлиным и А. Абрикосовым и многими, многими другими. Все это имело огромное значение для моей актерской работы в театре и в кино.

Театр является лабораторией для творчества актера. Здесь накапливается мастерство, развиваются глубокая эмоциональность, темперамент, культура актерского мышления. Зато кино оттачивает актерскую технику, четкость рисунка, приучает моментально «воспламеняться» в любое время, когда это необходимо, прибегать к тонким, «гомеопатическим», а порой и микроскопическим дозам выразительности, развивает фантазию.

Вот почему для меня театр и кино — это родные братья. Даже больше — близнецы!..

2

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко развили и углубили традиции русской реалистической школы актерской игры. Они разработали законченную систему воспитания актера-гражданина, актера-художника, способного передать со сцены все богатство мыслей и чувств человека. Они содействовали коренной реформе всего театрального искусства и это не могло не оказать плодотворного влияния также и на развитие художественной мысли и практики нашего кино.

На всю жизнь врезались в мою память первые впечатления от игры Станиславского, Качалова, Москвина, Леонидова, Грибунина, Лужского и Тарханова в спектаклях «На дне», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», которые мне посчастливилось увидеть в первый пооктябрьский приезд театра в Ленинград.

Впечатление от исполнения Станиславским роли Гаева в «Вишневом саде» особенно взволновало меня, глубоко запало в душу и впоследствии нашло непосредственное отражение в моей актерской работе над образом Полежаева в фильме «Депутат Балтики».

Достижения Художественного театра и его основателей К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — богатейшее достояние не только театра, но и кино.

Во время одной из бесед со зрителем, которых в жизни советского актера бывает немало, молодой коренастый боец спросил меня:

— Вот гляжу я на вас и вижу, что вы вроде, как будто здоровый мужчина... И вдруг в «Петре Первом» сыграли такого психа. Как это происходит?..

Вопрос бойца коснулся одной из основных особенностей нашей профессии. В этом и мастерство, чтобы суметь сыграть и больного человека, и необычайно мужественного, и героя, и врага, и молодого, и старика, и человека высокого интеллектуального уровня, и, наоборот, ограниченного.

В театральной литературе принято называть этот метод — методом актерского «перевоплощения». И именно он, как мне кажется, способствовал успеху в моей работе при создании самых разнообразных образов и характеров.

Говоря о «перевоплощении», я подразумеваю правдивое реалистическое раскрытие внутреннего мира героя, его отношений и связей с окружающей средой, присущих ему неповторимых и вместе с тем типичных для большого круга людей качеств. Словом, все то, что является содержанием образа, определяет и его внутренний мир и внешнюю характеристику.

Мне как характерному актеру редко приходилось играть без грима. Но вот в образе Громова («Весна» Г. Александрова) и в образе Левашова («Счастливого плавания» Н. Лебедева) я не прибегаю к изменяющему мой облик гриму, то-есть к внешней характеристике роли. Тем не менее Громов и Левашов при внешнем их сходстве, как мне кажется, совершенно различные люди, разные характеры. В данном случае «перевоплощение» осуществлялось в плане раскрытия характерного во внутреннем мире героев.

Единство внешнего и внутреннего — обязательный закон актерской работы над образом. Следуя этому закону, мне при единстве исторической концепции удалось создать самостоятельные, не повторяющие себя в спектакле и фильме образы Ивана Грозного.

Приведу также пример с классическим образом Дон Кихота. Впервые я сыграл эту роль в юные годы — в оперном спектакле я проезжал по сцене верхом на лошади, дублируя основного исполнителя Ф. Шаляпина; затем я исполнял Дон Кихота в спектакле Минкуса в студии Молодого балета в приемах балетной условной пантомимы; позже я играл Дон Кихота в Театре юного зрителя и, наконец, незадолго до войны—в Театре драмы имени А. С. Пушкина.

Пользуясь методом перевоплощения, в каждом из этих случаев, как мне кажется, я создавал в различных приемах различные образы, неповторяющиеся сценические портреты одного и того же героя, поскольку во всех этих спектаклях решались различные творческие задачи.

Этот же метод помог мне в спектакле «Жизнь в цвету» показать на сцене образ Мичурина в развитии от сорока до восьмидесяти лет. Почти в каждой картине этого спектакля я появляюсь в новом гриме, который помогает решить основную задачу: показать внутреннее движение и рост личности великого преобразователя природы.

Некоторые мои товарищи опасались, что я повторю в Мичурине образ профессора Полежаева, тем более, что

Тимирязев и Мичурин — люди одной профессии. Меньше всех опасался этого я. Ибо я был бы глубоко невежественным актером, если бы перепутал зерно образа Полежаева — воинствующего ученого-демократа, профессора Петербургского, Московского, Оксфордского и Кембриджского университетов, использовавшего профессорскую кафедру как трибуну для пропаганды материалистических, революционных теорий, ни внешняя среда которого, ни человеческие свойства никак не совпадали с зерном образа Мичурина — тоже великого ученого-материалиста, но всю жизнь прожившего, как он сам выражался, «в жалком городе Козлове», «сидя на грядке».

Когда после премьеры «Жизнь в цвету» ко мне позвонил один из бывших ассистентов Мичурина с просьбой разрешить поделиться впечатлениями, я, опасаясь его осуждения как человека, лично близко знавшего Мичурина, и боясь потерять внутреннюю опору только что «вылупившегося» в первом спектакле образа, готов был уклониться от этой встречи. Когда же это не удалось, я первый начал бой, чтоб обеспечить себе «тылы»:

— Имейте в виду, что я не был лично знаком с Мичуриным, так же, как не был знаком и с Александром Невским, царевичем Алексеем, Иваном Грозным, поэтому я не претендую на внешнюю достоверность образа.

Растерявшийся посетитель ответил:

— А мне как раз показалось, что вы очень близко знали Мичурина — столько живых, «мичуринских» черточек я увидел в вашем исполнении...

Встреча оказалась счастливой: во-первых, у меня рассеялись опасения о возможной недостоверности образа Мичурина в моем исполнении, во-вторых, я лишний раз убедился, что актерское приближение к существу образа как раз и определило его отличие от образа Полежаева.

3

Если мы вспомним, как формировался образ советского человека в советском кино и на сцене театров, если попробуем проследить, какой огромный путь за последние десятилетия прошел советский герой от матроса Шванди из пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева до зрелых, сложных характеров современных сценариев и пьес, то мы не можем не отметить возросшую активную творческую волю актера.

Образы фильмов неизменно связываются в восприятии зрителей с именами актеров-исполнителей. И так же, как актер находит пищу для своей фантазии в творческом замысле драматурга и вырастает как мастер в процессе реализации образа, созданного писателем и подсказанного режиссером, так и драматург, увидев талантливое актерское воплощение своего литературного образа, обретает новые творческие стимулы для своего дальнейшего совершенствования и роста.

Творческое общение драматурга с театром и кинодраматурга с киностудиями, творческое соучастие в создании пьесы и киносценария — являются непременными законами советского театра и кино.

Творчество лучших наших киноактеров тесно связано с воплощением советских образов. Соприкасаясь с волнующей современной темой, отображая лучшие черты советских людей, мы выражаем партийную оценку существенных явлений нашей действительности, тем самым участвуя в великом деле коммунистического воспитания народа, мы обогащаемся идейно и раскрываем в себе все новые и новые творческие силы.

За последние годы советские драматурги создали много хороших, заслуживших признание народа сценариев и пьес на современные темы. Не мало также есть сценариев и пьес, нужных и талантливых, но в отдельных деталях не всегда отвечающих высоким требованиям. В этих случаях артист обязан приложить все свое мастерство, всю свою творческую заинтересованность советского художника, чтобы помочь автору довести его художественный замысел до совершенства. Однако глубоко ошибочно довольно стойкое в нашей среде мнение, будто талантливые артисты могут «спасать» скверную драматургию. Было бы вернее утверждать, что скверная драматургия театра и кино губит талантливых актеров и отталкивает зрителя.

Сценарист должен быть прежде всего писателем, владеющим всем богатством великолепного русского языка. Мы, актеры, оберегая идейно-политическую правду создаваемых образов, вместе с тем должны беречь наш красивый русский язык, русскую речь, которая порой засоряется в быту. А сплошь и рядом отдельные места даже хороших сценариев написаны убогим, трудно произносимым языком.

Я получаю множество писем, в которых кинозрители не только высказывают оценку фильмов и моей работы, но и направляют меня в моем творчестве, дают интересные, глубокие, чрезвычайно ценные советы, помогают обрести силы и веру в успех работы. Нередко я обнаруживаю в письмах и дружественную критику. Однажды после исполнения мною роли Рузвельта в фильме «Сталинградская битва» я получил письмо, от которого мне стало стыдно. Мой зритель писал:

«Вы допустили элементарную неграмотность. Вы громогласно вещаете с экрана, что «русские борются с двухсот сорока дивизиями немцев»... До сих пор по-русски говорилось «с двумястами сорока дивизиями». Стыдно, что в таком виде картина обойдет всю страну...»

Я допустил эту ошибку во время ночной съемки, будучи нездоровым и получив текст перед самой съемкой. Но это, безусловно, не касается зрителя. До выхода картины на экран меня никто не поправил. Поправил мой зритель, но, к сожалению, уже поздно. Мы не имеем права совершать такие ошибки. И об этом мы обязаны помнить всегда.

Работа актера в кино, строго говоря, является плодом коллективного творчества. Иногда, просмотрев картину или спектакль, трудно сказать, кто является автором той или иной мысли, того или иного эпизода, а порой и раскрытия образа в целом—драматург, режиссер или актер?

Так, разговор профессора Полежаева с товарищем Лениным в фильме «Депутат Балтики» возник импровизационно. Репетируя, я отыскивал текст диалога, который потом был отредактирован режиссурой.

Сцена Левашова с дремлющим на палубе корабля воспитанником (фильм «Счастливого плавания») была сделана мной в результате того, что я все время фантазировал и искал возможность подчеркнуть лишний раз в образе командира роты черты воспитателя.

Главенствующим чувством актера должно быть чувство целого, общего.

Актер должен всегда, каждую минуту, помнить, что он находится перед объективом или на сцене для того, чтобы вместе со всем творческим коллективом донести идею спектакля до зрителей, а не для того, чтобы, растолкав своих партнеров, вылезть на крупный план, или пробраться вперед к рампе, завоевать симпатии и отвлечь на себя внимание зрительного зала.

Мы все очень хорошо знаем, что такое ансамбль и как важно «чувство локтя». Кажется, учить нас этому уже незачем. Все мы образованные — и Станиславского читали и Вахтангова тоже, а вот выходим на сцену, да нет-нет и забываем об этом.

Пожалуй, уместна будет аналогия нашего актерского ощущения с ощущением шахматиста, который играет тем лучше, чем сильнее его партнер. Величайший предрассудок и предубеждение заключаются в том, что актеру, играющему главную роль, выгоден серый и бесцветный фон, выгодны слабые партнеры.

Истинный мастер в сильных и ярких партнерах всегда получает поддержку своему собственному творчеству и обретает в этом новые силы.

Повторяю, работа актера, особенно в кино, зависит от слаженных, общих усилий целого коллектива. И прежде всего — от единства усилий актера и режиссера. Успех актера в кино является одновременно и успехом режиссе-

ра. Успех же режиссера вне актерского успеха всегда есть ложный успех. Опыт такого «успеха» наглядно показывает, как мнимые режиссерские таланты всегда в результате оставались далеко за пределами советского реалистического искусства.

В моем художественном формировании, в моей творческой работе в кино (о театре разговор особый) значительную роль сыграли режиссеры, к которым я всегда сохранял глубокую благодарность. Я говорю прежде всего о своих неизменных друзьях — А. Зархи и И. Хейфице, о режиссере Вл. Петрове и, наконец, С. Эйзенштейне.

С первыми я встретился во время работ над фильмом «Горячие денечки», в котором играл Колю Лошака — гротесковую фигуру ленивого увальня. Роль была рассчитана главным образом на комедийные реакции и в основном далась мне легко благодаря моему прошлому увлечению комедийным гротеском.

В комедии, как в артиллерии: недоиграл — недолет, переиграл — перелет. И в обоих случаях не будет смешно. Для того чтоб было смешно, нужно попасть в цель.

Вдумчивая работа режиссеров, знание ими законов кинематографического действия и приемов работы облегчили мне решение этой профессионально необходимой в комедии задачи.

Сплошь и рядом в практике киноактерам и режиссерам не удается предугадать реакцию зрителей. При демонстрации фильмов реакции часто не совпадают с предварительным расчетом. И какими бы ограниченными ни казались художественные задачи, которые стояли в работе над образом Коли Лошака, как бы внешняя комедийность образа ни довлела над ограниченностью внутреннего склада этого недалекого и неудачливого ухажера, наделенного больше забавными трюками и деталями, чем внутренним содержанием, все же молодые режиссеры Зархи и Хейфиц в этой работе покоряли меня своей неусыпной творческой фантазией, жизнерадостностью, энергией и волей в решении возникающих перед ними творческих задач.

Роль Коли Лошака явилась первой относительно большой ролью, на которой мне удалось освоить основные законы актерского труда в кинематографии и поверить в свои возможности и силы.

В работе над следующей кинематографической ролью, которая тоже была комедийной (Паганель в «Детях капитана Гранта»), я старался углубить и расширить рамки своего комедийного творчества, сохраняя художественные принципы и технологические навыки, полученные в дружной работе с Зархи и Хейфицем.

Роль Паганеля я играл с радостью не только потому, что меня покоряла его восторженная влюбленность в свою профессию, но еще и потому, что во мне оживала детская привязанность к Жюль Верну. В этой роли мне впервые представилась возможность использовать в кино свой творческий опыт актера-реалиста, накопленный в юные годы. При этом, когда я исполнял в кино роли Коли Лошака и Паганеля,—в Театре драмы имени А. С. Пушкина я играл комедийные роли Сенечки Перчаткина в пьесе Шкваркина «Чужой ребенок», Варлаама в «Борисе Годунове» Пушкина и Осипа в «Ревизоре» Гоголя.

Несмотря на успех в комедийных ролях, я постоянно испытывал огромную тягу к ролям драматическим и даже к ролям трагического масштаба. Переломной в этом отношении явилась роль царевича Алексея в фильме «Петр Первый». Режиссер Вл. Петров разгадал мои актерские устремления и творческие возможности, поверил в меня как в трагического актера. Он первый в кино приучил меня к работе над эмоционально крупным планом, помог отточить технику актера перед аппаратом и научил в очень лаконических фразах и отдельных словах передавать большие мысли, добиваться большой художественной правды и четкого рисунка.

Трехлетняя работа с Вл. Петровым оставила во мне глубокий след: она позволила мне поверить в свои силы как драматического актера, расширила мои актерские мечты о будущих ролях.

С Зархи и Хейфицем мне пришлось встретиться вторично во время работы над ролью профессора Полежаева в фильме «Депутат Балтики». Для меня одна из трудностей этой роли заключалась в том, что профессору Полежаеву было 75 лет, нам же троим — режиссерам Зархи, Хейфицу и мне, взятым вместе, — немногим больше... Однако, подкрепленный верой режиссуры, я с увлечением и темпераментом включился в работу, которая явилась настоящим содружеством драматурга, режиссеров и актера. Все мы были проникнуты абсолютным взаимным доверием, с первых же дней работы стали понимать друг друга с полуслова, с полувзгляда.

Всякий актер рано или поздно встречается в своей творческой жизни с таким образом, с такой ролью, которая подводит итог какому-то пройденному этапу. Для меня такой ролью оказался образ профессора Полежаева. Мысль о привлечении меня на эту роль была подсказана режиссерами студии Ленфильм М. Шапиро и С. Герасимовым. Я было отмахнулся от предложения (какой я старик!), но едва прочитал сценарий, сразу же почувствовал: хочу, могу и должен играть эту роль!

Вместе с Зархи и Хейфицем я изучал биографии великих людей, ученых, интересовался жизнью, характерными особенностями Вольтера, Дарвина, Толстого, Павлова, Гете, Тургенева и конечно же, прежде всего, Тимирязева, стремясь познакомиться со всеми материалами о нем — дневниками, мемуарами, перепиской, сочинениями, которые могли бы дополнить мое общее представление о герое. Громадную творческую помощь как в этой предварительной работе, так и в дальнейшем оказали мне постановщики фильма, которые, несмотря на свою молодость, были не только прекрасными кинематографистами, но и великолепными педагогами. Уже первые читки за столом породили уверенность, что все пойдет хорошо: разыгрывалась фантазия, «придумывались» новые положения. В работе над фильмом был применен театральный метод подготовки спектакля, оправдавший себя полностью. Вся наша группа принимала участие в разборе сценария и ролей—сначала за столом, затем разыгрывая этюды на различные темы и, наконец, намечая предварительные мизансцены. У меня было около тридцати репетиций в гриме, в костюме. Репетиционный период длился месяц, а потом начались съемки, продолжавшиеся четыре месяца. Все это время я буквально жил в квартире профессора Полежаева, только не на Васильевском острове, а в павильоне студии Ленфильм.

Переписка Тимирязева с Горьким, статьи Луначарского — все это давало новые толчки к лучшему пониманию роли Полежаева. В мозгу создался какой-то собирательный образ, отдельные черты которого носили отпечаток черт Станиславского, Римского-Корсакова, Феликса Кона, Немировича-Данченко... Хотелось взять у Кирова остроту его определений для того места фильма, где Полежаев на пленуме Петросовета так язвительно говорит об отсутствии ученых. Образ стал совершенно ясным. Я так с ним сжился, что мог легко выполнить любое задание: показать, как профессор Полежаев занимается гимнастикой, как он танцует мазурку в день своих именин...

Если принято говорить, что «режиссер должен раствориться в актере», то работа Зархи и Хейфица со мной над образом Полежаева—лучший пример для доказательства этой мысли. Творческая дружба настолько сблизила нас, что даже в тех случаях, когда в новых работах Зархи и Хейфица не находится подходящей для меня роли, я с радостью выступаю в их картинах в эпизодических ролях, как это было, например, в фильмах «Его зовут Сухэ-Батор» и «Во имя жизни». Сейчас мы мечтаем о совместной большой работе над фильмом, посвященным великому поэту современности В. Маяковскому. Я верю, что наши мечты сбудутся!

Если бы в мои юношеские годы, когда я увлекался эксцентрикой, кто-нибудь сказал, что мне придется в

фильме крупнейшего советского режиссера С. Эйзенштейна играть светлый образ Александра Невского, я бы воспринял это, в лучшем случае, как шутку. Но случилось так, что Эйзенштейн остановил свой выбор на мне. Он поручил мне главную роль в патриотическом фильме «Александр Невский», в котором показана величественная эпопея борьбы русского народа с иноземными захватчиками.

(Я не говорю сейчас о задачах, стоявших передо мной в раскрытии образа Александра Невского, так же, как и во всех остальных случаях, когда обращаюсь за примерами к сыгранным мною образам. Это — большая тема, которой я предполагаю посвятить специальное время и место).

В работе Эйзенштейна меня всегда поражала и покоряла высокая требовательность не только к содержанию ролей, к пластическому выполнению актерами идейно-творческих задач, но и придирчивое отношение к гриму, к костюмам, к мельчайшим узорам на них, к бутафории. Творческие поиски характера костюма, линий парика, бровей, усов, едва заметной юной бородки Александра Невского увлекали и меня настолько, что я буквально часами «пропадал» вместе с Эйзенштейном в гримерной и костюмерной.

Обычно Эйзенштейн сам делал эскизы костюмов, по которым актер легко обнаруживал режиссерскую экспозицию характера роли.

В дни Великой Отечественной войны мы начали с Эйзенштейном гигантскую работу над масштабным фильмом «Иван Грозный». Чрезвычайно требовательный к себе, Эйзенштейн требовал и от меня в присущей ему как художнику индивидуальной творческой манере выполнять задания, порой почти невыполнимые.

Например, в сцене с митрополитом Филиппом, произнося темпераментный монолог Ивана Грозного, я с общего плана подбегал на крупный, почти вплотную к объективу, заботясь, чтоб не вышли из кадра нос, затылок, подбородок. Мне надлежало, сверкнув глазом, произнести фразу, от которой должен был дрогнуть не только Филипп, но и зритель.

Во имя композиции кадра Эйзенштейн в некоторых эпизодах лепил такие скульптурные мизансцены, при которых мускульное напряжение актеров порой не соответствовало их внутреннему состоянию, и тогда возникали необычайные трудности для актерского оправдания, которые увлекали и меня.

Я остановился на некоторых приемах работы Эйзенштейна, чтобы показать, как крупный мастер, увлеченный глубокими идеями больших исторических полотен, уделял во имя художественного эффекта большое внимание и своеобразным технологическим задачам в духе своего творческого почерка.

Работа с Эйзенштейном приучила меня к более сознательному овладению пространством, к внутреннему ощущению его, к умению распределять свое тело и движения, что так необходимо актеру в кино. Своей требовательностью Эйзенштейн приучил меня к филигранному, четкому рисунку, к законченности формы, к взыскательности ко всем сторонам актерского творчества, которые подвержены пристальному рассматриванию зрительным залом.

Талантливейший режиссер С. Эйзенштейн был не только одним из крупнейших педагогов и теоретиков кино, но и всесторонне, энциклопедически образованным и вместе с тем очаровательным человеком, интересным художником в прямом смысле этого слова. Общение с Эйзенштейном обогащало не только мое творчество, но и мой духовный мир и, несомненно, расширило кругозор.

Каждая моя встреча с А. Зархи и И. Хейфицем, с Вл. Петровым, с С. Эйзенштейном, а в равной мере и с театральными режиссерами Б. Сушкевичем, Л. Вивьеном и В. Кожичем не только способствовала успеху в создании образа, но и развивала, формировала мое мастерство, расширяла рамки художественного мышления, обогащала возможности дальнейшего творчества. Вот почему режиссеры моих основных актерских работ вместе с тем являются и моими учителями. В творчестве актера овладение мастерством безгранично, так же как безгранично расширение художественного кругозора актера. И если актер, творчество которого всегда протекает в коллективе, вырастает от производственного общения со своими товарищами, то режиссеру в этом принадлежит первое и почетное место.

4

«Плох тот солдат, который не хочет быть генералом».

Применяя эту пословицу к актерам, я бы оговорился, что свои желания актер должен согласовывать со своими возможностями.

Многие актеры, из хороших побуждений, иной раз переоценивают свои возможности. Не избежал и я в своем творчестве такой переоценки.

Мне иногда казалось, что я могу сыграть роли, которые, как я позже понял, явно играть не мог. Например, я очень хотел играть Петра Первого в одноименном фильме. Вместо этого Вл. Петров предложил мне роль царевича Алексея.

Бреясь по утрам, я все же поглядывал на себя в зеркало, и мысль о Петре не переставала меня тревожить. Наконец подвернулся счастливый случай: в Театре драмы имени А. С. Пушкина мне поручили сыграть Петра в пьесе А. Толстого. Гример округлил мое лицо... Но уже на первых спектаклях я понял, что, может быть, я играю и удовлетворительно, а все-таки не мое дело играть такие роли. Играя Петра в театре, одновременно работая над ролью царевича Алексея в кино, я убедился, что вряд ли возможен актер, который мог бы сыграть любую роль, хотя, может быть, стремиться к этому и нужно.

Когда я говорю о переоценке актером своих возможностей, я этим не призываю своих товарищей по профессии, а тем более молодых, к отказу от дерзких творческих замыслов, от стремления пробовать себя в разных ролях и актерских «заявках». Наоборот, когда ко мне обращаются молодые артисты, я, прежде всего, говорю им:

— Дерзайте, дерзайте и дерзайте!

Свои силы и энергию актер обязан использовать как можно шире и разнообразней, как можно ярче и интересней проявить себя.

В творчестве всегда важно увидеть большие горизонты, верить в свои силы и стремиться к работе по большому счету.

В юные годы я увлекался эксцентрикой, танцем, музыкальной эстрадой и опереттой, гротесковой пантомимой.

Достигнув в юности признания как эксцентрический актер эстрадного плана, я не переставал мечтать о большом искусстве театра, стремился к его вершинам. Я начал свою судьбу как драматический актер в маленьком передвижном театре. Я счастлив, что не одинок на этом пути. На эстраде рядом со мной начинал испытание сил талантливый актер Б. Чирков. В том же передвижном театре комедии мы строили свой маленький театр с Б. Бабочкиным и режиссером В. Дмоховским.

Решая теперь на сцене и в кино сложнейшие задачи, работая над образами глубокого психологического содержания, высокого общественного значения, я, оставаясь наедине с самим собой, часто возвращаюсь к анализу этих образов. И тогда со всей очевидностью я обнаруживаю что весь прошлый опыт оставил во мне значительный след разнообразных возможностей актерского мастерства. Роль Варлаама в «Борисе Годунове» почти целиком построена на пении и ярком гротесковом рисунке, роль Паганеля во многом выиграла и стала популярной благодаря его песенке, в которой я стремился раскрыть характер влюбленного в свою профессию забавного чудака-ученого. Роль Ивана Грозного требовала сложного пластического решения, роль Дон Кихота, роль Лелио в «Лгуне» Гольдони (на сцене Государственного

академического театра имени А. С. Пушкина) построены на сложном движенческом рисунке.

Успешному выполнению этих разнообразных задач, несомненно, способствовал мой прошлый опыт. Профессия эстрадного, эксцентрического актера перестала быть моей профессией, но она видоизменилась и как бы выполняет в настоящей моей актерской работе функцию отдельных элементов актерского мастерства.

Я играл Полежаева мудрым, спокойным стариком, человеком ясного и глубокого ума, стремясь раскрыть содержание его личности и его внутренний мир. Вместе с тем я увидел в Полежаеве человека с необычайно молодым характером, со свойственными этому характеру эксцентрическими повадками. Это дало возможность раскрыть в Полежаеве его чудесное озорство, показать своеобразие характера ученого, в котором ничего не могло быть от привычных сценических традиций.

2 октября 1949 года в День Мира я выступал на площади Урицкого как член Советского комитета мира. Когда я вошел на трибуну и обратился с речью к народу, я вдруг на какую-то секунду ощутил себя Маяковским, над образом которого, как я писал выше, я предполагаю работать с режиссерами Зархи и Хейфицем.

Этот случай я привожу для того, чтобы подчеркнуть известную «одержимость» актерской натуры: стоит только узнать, что возможно мне суждено будет сыграть тот или иной образ, или даже стоит только как-то остановить свое внимание на каком-либо образе в прочитанной пьесе, в сценарии, как невольно начинаешь производить уже какие-то актерские «заготовки».

Я знаю много случаев, когда актеры, получив роль, ранее им не известную, внутренне были к ней подготовлены. Вот, например, я готовился сниматься в картине режиссера Г. Рошаля «Мусоргский» в роли великого русского критика Стасова. Увлеченный другой большой ежедневной работой в кино над образом Попова, по вечерам занятый в театре исполнением любимых образов Грозного и Мичурина, будучи занят своими общественными обязанностями, я почему-то иногда в самые неожиданные моменты жизни вдруг делаю то или иное движение и тут же фиксирую:

— Стоп! А это—Стасов.

В свободное от производства время актер проделывает большую работу над порученными ролями и изучением материалов к ним. Он непрерывно находится в творческом состоянии накопления жизненных впечатлений, творческих «заготовок».

Труд киноактера—тяжелый труд и в смысле затраты физической энергии. Так, например, в течении шестнадцати суток, загримированный, в «толщинках», в полном облачении, в металлических латах, при изнуряющей жаре, я ежеминутно ждал облаков, без которых невозможно было снимать эпизод выхода Ивана Грозного из царской палатки в эпизоде «Взятие Казани». А когда наступил наконец час съемки, я должен был действовать «в образе», как бы не замечая всех этих трудностей, обойдя их...

В фильме «Попов» в сцене установки радиомачты для спасения оторванных на льдине рыбаков, исполняя заглавную роль, я снимался в зимние, морозные дни на открытой для холода и ветра натуре, под двумя ветродуями, разносящими дым, который изображал метель, и слепящими мне глаза бутафорским снегом.

Как и многим другим, мне неоднократно приходилось сниматься полуобнаженным на холоде и, наоборот, как я несколько выше описывал, в зимней одежде в солнечные жаркие дни с зеркалами и «подсветами», или в павильоне под слепящими электроприборами выполнять физически и спортивно трудоемкие задания. А в этих нетерпимо трудных условиях нужно передавать тончайшие мысли и чувства!..

При одном упоминании только о том, что грим Полежаева, например, занимал ежедневно перед съемкой от двух с половиной до трех часов, а грим Максима Горького—от четырех до пяти часов, что ночные съемки в кино являются почти системой и вызываются не только условиями кинематографического производства, но и главным образом тем обстоятельством, что артисты утрами заняты в репетициях, а вечерами в спектаклях театра, станет понятно, какими усилиями и какой дисциплиной достигается актером его трудоспособность в кино.

Вот почему съемочный коллектив с особой теплотой и вниманием относится у нас к актеру, оберегая его покой и силы, не высказывая раздражения и претензий даже в тех случаях, когда актер допустил ошибку, задерживающую всех и вызывающую дополнительный труд коллектива.

5

Мне, как и многим моим товарищам, молодым советским актерам, не пришлось испытать всей тяжести дореволюционной жизни. Мое сознание развивалось в условиях советской действительности, в условиях жизни на советской земле. И трудно сказать, что бы из меня получилось, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция, которая дала нам все возможности, открыла широкую дорогу для творчества.

Велики успехи нашей страны. Велики успехи и нашего советского искусства. Мы, советские актеры, работаем и творим для всего нашего народа. У народа мы и учимся.

В решениях XVIII съезда ВКП(б) записана одна из основных наших задач — необходимость расширить пропаганду идей марксизма-ленинизма, поднять теоретический уровень и политическую закалку наших кадров. Мы, работники советского искусства, помогаем выполнению этой задачи силой воздействия художественных образов, которые воспитывают широчайшую аудиторию в духе коммунистических идей. Вот почему мы должны сами неустанно повышать свой теоретический уровень, свое политическое самосознание.

Мы, советские актеры, являемся представителями новой, передовой, лучшей в мире интеллигенции, потому что мы служим делу коммунизма, делу народа. Как же нам надо работать, как серьезно и ответственно творить, чтобы полностью оправдать то почетнейшее общественное положение, которое мы занимаем, то высокое доверие, которым одаряют нас великий Сталин, партия, весь народ!

Нами уже сделано немало. Но меня больше всего заботит то, что еще не сделано, что надо исправить, нагнать. Разве каждый из нас не знает примеров из своей же практики, когда зритель аплодирует не столько мастерству актера или драматурга, сколько самой теме произведения, самим советским патриотам, биографии которых пытается пересказать драматург? Бывает это? Бывает. А разве нет в нашем искусстве случаев лакировки, приспособленчества, простого бахвальства вместо подлинного героического пафоса? И это бывает. С этим нужно жестоко, изо дня в день, бороться, невзирая на лица, не щадя ни звания, ни положения драматурга, режиссера или актера. Этого требуют наши огромные достижения на фронте советского искусства. Этого требуют интересы нашего дальнейшего роста.

Советское искусство — лучшее искусство в мире, самое прогрессивное и самое правдивое, ибо оно несет в широкие народные массы величественные идеи коммунистической партии. Советское искусство достигло огромных успехов, высоко оцененных не только нашим советским народом, но и далеко за рубежом. На фестивалях советского искусства за границей советские кинофильмы неизменно получали высокую оценку десятков тысяч зрителей, которая выражалась в первых премиях, присужденных деятелям советского искусства. Широкие массы зрителей искренне благодарили наших товарищей за высокое мастерство.

Успехи нашего искусства не могут не признать и наши враги. Я был свидетелем, как на одном из международных кинофестивалей после демонстрации советского фильма вышли из кинозала две экзальтированные стареющие буржуазные дамы и между ними произошел следующий диалог:

— Как я их ненавижу!—сказала одна.

— Но все же они замечательные артисты,—добавила другая.

Ненавидят, но признают. И когда работники искусства капиталистических государств подходили к нашим товарищам и спрашивали их, каким образом они создают произведения искусства небывалой художественной правды и необычайной заражающей искренности, то советские деятели искусства гордо отвечали: «Мы учимся у своего народа, нас воспитывает наша великая партия, мы—ученики Сталина».

Деятели советского искусства счастливы тем, что своим скромным трудом они помогают народу выполнять задачи, поставленные партией и правительством. Успех в любой области искусства наряду с успехами и достижениями рабочих, колхозников, ученых является всеобщим народным праздником. Советские деятели искусства с гордостью могут сказать словами талантливейшего поэта нашей революционной эпохи:

Радуюсь я —
это
мой труд
вливается
в труд
моей республики.

За годы, в течение которых рос, формировался и мужал советский киноактер, с необычайной ясностью определилась новая черта, характеризующая его активное, сознательное отношение к миру: его идейная целеустремленность и философская оснащенность. Искусство советского актера—это оружие в борьбе за коммунизм, и вне этой борьбы нет ни самого искусства, ни, тем более, его роста, поступательного движения вперед.

Запас впечатлений и наблюдений, личный опыт участия в строительстве коммунистического общества делают советского актера не только исполнителем в узком, ограниченном смысле этого слова, но и носителем идей художественного произведения, подлинным соавтором драматурга и режиссера.

Советский актер никогда не перестает изучать жизнь, вдумываться в нее, искать ростки нового. В этом — основной живительный источник творчества и вдохновения советского актера.

В свое время работа в передвижном театре «Комедия», выступления в рабочих окраинных клубах, ежевечерние встречи с массовой аудиторией оказали благотворнейшее влияние на мое общественно-политическое самосознание.

Большинство зрителей наших спектаклей того времени редко бывало в центральных театрах. Играя «Миллион Антониев», мы по лицам, по репликам зрителей ясно ощущали всю силу агитационного воздействия спектакля, говорившего о том, как тесно переплетаются интересы капиталистов и духовных пастырей. Пожалуй, никогда еще до той поры мне не приходилось с такой наглядностью осознавать роль театра как могущественного орудия политической агитационно-пропагандистской работы. Каждый спектакль повышал в нас чувство ответственности за свое дело. Мы видели, с какой страстностью стремится зритель познавать действительность, пользуясь для этого каждым поводом, каждым намеком спектакля. Я все глубже осознавал воспитательную функцию театра, общественную роль актера. Не случайно именно этот период связан с активизацией моей общественной работы. И руководство местным комитетом работников театра «Комедия», и то увлечение, с которым принялся я налаживать шефство коллектива над частями Красной Армии, — все это по-своему содействовало моему общественному росту.

Сейчас каждый спектакль является для меня высоким политическим, художественным действием, в котором все должно быть гармонично и закономерно для основного идейного замысла.

Советский актер — общественник и воспитатель. Он выполняет высокие идейно-художественные задачи, поставленные перед советским киноискусством нашей партией и правительством. Советский актер средствами своего искусства борется за добро, наивысшую форму которого мы видим в коммунизме.

Сокрушительный отпор дает наша Родина поджигателям новой войны. Мы хотим мира и боремся за него так, как умеют бороться и побеждать советские люди. Советская художественная интеллигенция участвует в этой борьбе за мир всеми доступными средствами. Она посвящает этому благородному делу спектакли, фильмы, картины, музыкальные произведения, романы, повести, рассказы и стихи. Несокрушимой силой и оптимистической верой в светлое будущее нашего народа и всего человечества веет от произведений советского искусства.

Иную картину мы наблюдаем по ту сторону океана. Часть работников искусств Соединенных Штатов Америки, в том числе и актеров, продалась руководителям Уолл-стрита и делает позорное дело, помогая поджигателям войны затемнять сознание широких народных масс.

Я не видел пресловутого антисоветского фильма «Железный занавес», да и не стал бы его смотреть, потому что он сделан грязными руками. Его делали продажные ремесленники, которые недостойны носить звание работников искусства. Во все времена истории человечества искусство достигало художественных высот только в том случае, когда несло в себе демократическое содержание, прогрессивные мысли. Советские кинематографисты борются за мир фильмами, которые сделаны честными руками. Именно поэтому, например, фильм «Русский вопрос» М. Ромма по пьесе К. Симонова или «Встреча на Эльбе» Г. Александрова получили широкое признание не только у народов Советского Союза, но и далеко за рубежом.

Разоблачая омерзительные явления американской жизни, наши лучшие режиссеры и актеры создали правдивые образы сторонников мира, а также убедительные образы поджигателей новой войны.

Опыт театра и кино показывает, что советский артист, вооруженный методом социалистического реализма и воспитанный на высоких идейно-художественных требованиях, способен воплотить самые различные образы. Это происходит потому, что в наши дни, когда мир раскололся на два лагеря, искусство призвано играть свою высокую политическую роль, которую советские артисты выполняют с честью как люди чистой совести и великой народной правды.

Наше искусство служит народу. Вне этого оно не может существовать. Связь художника с народом — основной закон творчества в нашем искусстве. Черпая силы в народе, наше искусство служит его интересам.

Окруженные вниманием и любовью зрителя, которому мы служим, мы чувствуем себя счастливцами. Нам справедливо завидуют прогрессивные художники капиталистических стран, лишенные возможности благородного, открытого, содержательного служения своему народу. Нам могли бы позавидовать и русские актеры прошлого, вынужденные творить в отрыве от широких слоев родного народа.

Мы имеем счастье сниматься в картинах, по которым молодежь будущего будет изучать нашу величественную революционную эпоху, эпоху борьбы за общее человеческое счастье, за коммунизм.

Проф. С. Брейтбург

СЦЕНАРНЫЙ ЗАМЫСЕЛ В. Г. КОРОЛЕНКО ОБ АМЕРИКЕ

В творчестве В. Г. Короленко имел место весьма примечательный кинематографический замысел, которому, к сожалению, не дано было осуществиться.

Летом 1915 года представитель одной из русских кинематографических фирм инженер Р. Перский, обратился к В. Г. Короленко с письменным предложением отобрать какое-либо из своих произведений для переработки в киносценарий.

Проект этот весьма заинтересовал Короленко. Писатель сразу же ответил принципиальным согласием и назвал свое произведение, пригодное, по его мнению, для этой цели.

Выбор Короленко пал на рассказ «Без языка». Владимиром Галактионовичем—«прогрессивным писателем», как назвал его В. И. Ленин, и в данном случае руководило, конечно, прежде всего прогрессивное идейно-творческое побуждение: его привлекала перспектива развития важной общественной темы новыми для него средствами киноискусства.

Рассказ «Без языка» был написан в конце 1894 — начале 1895 гг. и опубликован в первых четырех номерах журнала «Русское богатство» за 1895 год. Однако сюжет рассказа был для автора столь значителен, что в 1902 году Короленко вновь переделал его существеннейшим образом, почти вдвое расширив объем, и издал отдельной книжкой. Теперь, в связи с предложением Перского, представился случай для новой переработки рассказа, применительно к совершенно новому виду искусства.

Правда, Короленко не совсем был уверен в том, что кинематография, в ту пору еще столь несовершенная технически, сможет воплотить сложный замысел рассказа с надлежащей силой и достаточной полнотой. Не мог не смущать его и буржуазно-предпринимательский, торгашеский дух, царивший тогда в киноискусстве. Поэтому писатель отложил окончательное решение вопроса до получения от своего корреспондента дополнительных сведений.

Как известно, рассказ «Без языка» был создан В. Г. Короленко на материале его поездки в США, предпринятой летом 1893 года в качестве корреспондента «Русских ведомостей» в связи с выставкой в Чикаго. Во время этой поездки у Короленко появилось, конечно, немало и других литературных замыслов и материалов. Таковы, например, его замечательные дорожные дневники и путевые письма к родным. Это были не просто интимные записи или бытовые послания,— они являлись заготовками для будущих художественных произведений и публицистических статей. Недаром сам автор писал жене:

«До сих пор в литерат(урном) смысле я почти ничего еще не сделал. Положим, в письмах я изложил почти весь свой путь, а остальное заношу в книжечку, в которой число записанных страниц все растет».

В дневниках и письмах писателя запечатлелось немало правдивых образных зарисовок и острых откликов на многое увиденное и пережитое им в тогдашней Америке. Так, уже в первом письме к жене из Нью-Йорка, касаясь очередного русско-американского договора и клеветнических «соображений» по этому поводу, высказанных одним из сенаторов США, Короленко восклицал с возмущением:

«Хороша русско-американская дружба, с этакими соображениями! Чорт их возьми с такой дружбой...»

В другом письме, наряду с чрезвычайно образным рассказом о чикагских скотобойнях, Короленко восклицал:

«Ведь и вся американская история — чуть ли не огромная бойня».

А в записной книжке тех дней с негодованием отмечал отвратительные факты расовой дискриминации:

«Два негра, беседующих на тротуаре, обязаны непременно посторониться оба,— американец оскорбляется, если ему пришлось свернуть. Цветные держатся в терроре, и при первом пустом проступке — линч и казнь».

Под влиянием подобного рода впечатлений Короленко, не проделав еще и половины своего маршрута, уже мечтал о возвращении домой. «Еще сильнее хочется вернуться обратно...— писал он родным,— Бог с ними, с Европами и Америками! Пусть себе процветают на здоровье, а у нас лучше!.. И много у нас лучше. Лучше русского человека, ей-богу, нет человека на свете».

В архивах Короленко сохранилось множество всякого рода набросков и зарисовок, показывающих тогдашние нравы США. Почти все эти рукописи содержат яркие социально-бытовые характеристики американской жизни, осмысленные под острым критическим углом зрения передового русского писателя. Среди этих рукописей особенно многообещающим представлялся довольно подробно разработанный сюжет повести «Сафрон Иванович», который, к сожалению, так и остался незаконченным. Единственным высокохудожественным и вполне завершенным произведением Короленко об Америке явился рассказ «Без языка», который по развернутости содержания и по размерам представлял собой в сущности не рассказ, а повесть.

По словам Короленко, в этом рассказе он задался целью поведать «о том, как Америка представляется на первый взгляд простому человеку из России». В соответствии с этим центральной фигурой «Без языка» писатель изобразил украинского крестьянина Матвея Лозинского. Гонимый нищетой и бесправием, царившими в старой России, Матвей едет за океан «искать долю» в богатой «свободной» Америке. Однако все его надежды сразу же разбиваются при столкновении с еще более страшным, чем в России, волчьим капиталистическим законом США. Этот закон — «рвать друг другу горло» — всюду, особенно в Нью-Йорке. И Матвей Лозинский превращается в оборванца, бродягу, лишенного крова и пищи. Он чувствует себя «затравленным, как дикий зверь». В конце концов его до крови избивает американская полиция... Когда после длительных поисков Матвей находит, наконец, заработок в качестве грузчика на лесопилке, он, естественно, приходит к горькому выводу: «Дома я продал и избу, и коня, и поле... А теперь готов работать, как вол, чтобы вернуться и стать хоть последним работником там, у себя на родной стороне...»

На показе внутренней эволюции Матвея в условиях капиталистической Америки начала XX в. Короленко удалось чрезвычайно решительно разоблачить лицемерный «демократизм» богатой заокеанской страны, обнажить ее хищническую систему эксплоатации и наживы, комедию парламентских выборов с покупкой «голосов», неизбывность безработицы, продажность прессы, расовую дискриминацию и т. п.

Несомненно, что Короленко избрал для экранизации рассказ «Без языка» не только ввиду идейной значительности содержания, но также и в силу динамичности сюжета. Рассказ отличается необычайным богатством мест

действия, быстрой сменой их, географическим и этническим разнообразием. События происходят на воде и на суше, перебрасываются из украинского села на западноевропейский континент, а затем — в другую часть света, на другое полушарие. Сюжет «Без языка» представляет собою длинную цепь приключений, драматических коллизий, комических ситуаций, вставных эпизодов.

В процессе кинематографической переработки, рассказ «Без языка», естественно, не мог не претерпеть известных изменений. В фильме, к тому же еще «немом», исчезли бы многие реплики и даже целые диалоги персонажей; потускнел бы стилистический узор рассказа. Но зато содержание существенно обогатилось бы новыми эпизодами или более детальной разработкой прежних. Так, например, по поводу начала путешествия Матвея Лозинского и его спутников автор рассказа специально оговаривал: «Не стоит описывать, как они переехали через границу и проехали через немецкую землю». А конспективно излагая сценарный замысел, Короленко ставит данный эпизод в один ряд с теми, которые в рассказе полностью развернуты. Вообще Короленко предполагал, в целях придания инсценировке игрового характера, значительно динамизировать статические элементы рассказа.

Обо всем этом он написал в своем ответном письме к Перскому. Вот текст письма:

«7 июля 1915 г. Полтава, М. Садовая, № 1.

Милостивый государь.

По поводу Вашего предложения имею сказать: у меня есть рассказ, как мне кажется, подходящий для кинематографической аранжировки, и я подумал бы об этом. Не знаю только, насколько окажется возможной самая постановка в том виде, как этого требует сюжет. Рассказ называется «Без языка» и изображает приключения двух крестьян Юго-Зап(адного) края (приблизительно Волынской или Подольской губ(ерний), отправившихся в Америку. Яркие, характерные национальные костюмы выделяют их из толпы европейцев и американцев. Один, заблудившись в Нью-Йорке, производит ряд действий, заставляющих говорить о нем все газеты, причем его считают каким-то таинственным незнакомцем неизвестной национальности...

Как видите, это требует много труда. Сначала скромная деревушка, потом путешествие через Германию, отправление парохода из Гамбурга и первое недоразумение на пристани. Потом путешествие на эмигрантском пароходе через океан. Прибытие в Нью-Йорк. Скитания по улицам Бруклина и Нью-Йорка. Ночь в Центральном парке. Митинг безработных, свалка с полицейскими, побег Матвея из Нью-Йорка на северо-запад, новое недоразумение в маленьком городке... Ну, и так далее. Все это я могу, конечно, разработать в подробностях, но прежде я желал бы знать — возможна ли серьезная художественная постановка такой сложной темы.

Жду Вашего ответа по приложенному адресу.

С уважением Вл. Короленко».

Сценарный замысел В. Г. Короленко об Америке не только не был претворен в фильм, но не осуществился даже и в законченной литературной форме. По крайней мере, в известном нам рукописном архиве автора не сохранилось ни одной инсценировки «Без языка», ни каких-либо следов последующей переписки Короленко по данному поводу. Видимо, высокие идейно-художественные требования писателя, предъявляемые к искусству, шли вразрез с чисто коммерческими намерениями тогдашних кинодельцов, остерегавшихся «идейных» произведений и стремившихся лишь к внешней занимательности фильмов.

Между тем этот неосвещенный доселе эпизод прямой связи В. Г. Короленко с киноискусством не утратил известного значения и интереса, в частности, при отборе для киноинсценировок произведений из нашего классического наследства.

Конечно, знаменитые очерки А. М. Горького «В Америке» и «Мое открытие Америки» В. Маяковского несравненно острее, чем либерально-народническая трактовка аналогичной темы у Короленко. Но следует помнить, что рассказ «Без языка» насчитывает уже более чем полувековую давность, тогда как горьковские очерки появились десятилетием позднее, а памфлеты Маяковского—спустя тридцать лет.

Важно отметить, что в реалистическом рассказе Короленко дана была уже довольно веская критика антинародного, эксплоататорского американского строя, и именно эту критику, в известной мере не утратившую значения и теперь, В. Г. Короленко намеревался развернуть в таком активном, непосредственно воздействующем на зрителя виде искусства, как кино.

Ванда Якубовская

ИСКУССТВО, ЗОВУЩЕЕ ВПЕРЕД

(К ИСТОРИИ ПОЛЬСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ)

Меня всегда поражали исключительная целеустремленность и неиссякаемый оптимизм советского киноискусства, его умение показать настоящее с высоты прекрасных целей. Везде, где советским фильмам приходится встречаться с западноевропейскими и американскими, искусство страны социализма своей правдивостью, идейностью и художественным совершенством побеждает ложь американской кинопродукции, пессимизм французских и серую скуку английских фильмов.

Когда в 20-х годах мы в Польше впервые увидели советские кинокартины, мы были буквально ошеломлены. Перед нами раскрылся новый мир, и искусство, показавшее нам этот мир, было таким же новым и необычайным. Мы смотрели каждый советский фильм бессчетное количество раз. «Бурю над Азией» («Потомок Чингис-хана») режиссера В. Пудовкина я видела 27 раз!

Что значили для нас советские фильмы, можно вполне понять, если вспомнить, что представляло собой польское кино того времени.

Польская кинематография 20-х годов влачила жалкое существование. И в художественном и в экономическом отношении она была чрезвычайно слабой. Все кинопредприятия находились в распоряжении дельцов средней руки, стремившихся только к выгоде.

Творческие кадры были в большинстве под стать своим хозяевам. Режиссеры, посредственные по таланту, иногда даже недостаточно культурные, знали только одно—ставить фильмы, «делающие деньги». Кинопредприниматели выдвигали и поощряли только тех, кто делал «кассовые» кинокартины. Так образовался весьма узкий круг киноработников, выпускавших бессодержательные, низкопробные фильмы.

Прогрессивные люди и тогда понимали пагубность такого положения для польской кинематографии. Особенно недовольна была молодежь, безоговорочно покоренная новым могучим киноискусством, пришедшим из СССР.

Группа студентов-энтузиастов собралась и решила своими силами начать борьбу за прогрессивное киноискусство в Польше. Я в то время училась в университете на факультете истории искусств и находила, что кино полнее других искусств может выразить мысль художника: слово не обладает тонкостью музыки, музыка—конкретностью слова, и слово и музыка лишены зрительной ясности живописи, театр ограничен законами рампы.

Я с энтузиазмом присоединилась к группе молодежи, решившей бороться за прогрессивное киноискусство. В 1930 году мы организовали Общество пропаганды художественного фильма. По-польски оно сокращенно называлось «Старт». Это название имело двоякий смысл — оно подчеркивало, что наша деятельность только начало, только старт.

«Старт» с самого основания вынужден был бороться с враждебным отношением буржуазных властей. Наше Общество не хотели регистрировать. О материальной помощи не могло быть и речи. С большим трудом добившись официального признания, мы на свои деньги сняли небольшой зал и стали показывать советские фильмы и прогрессивные кинокартины других стран.

Успех был огромный. Наше кино не знало недостатка в зрителях. Вскоре мы получили возможность перенести свою деятельность в большой кинозал. При этом мы не ограничивались простой демонстрацией кинокартин, а устраивали доклады, дискуссии.

Конечно, мы еще не все ясно и правильно понимали. Было увлечение французским «Авангардом». Были ошибки. Но общее направление оставалось правильным: мы искренно и честно боролись за прогрессивное демократическое киноискусство.

Постепенно «Старт» получил широкую известность. О его просмотрах, обсуждениях стала сообщать печать. Передовые журналисты поддерживали нас. Устанавливалась связь с прогрессивными кинодеятелями других городов.

Года через три «Старт» развернул деятельность в рабочих кварталах. Здесь демонстрация советских фильмов имела еще больший резонанс. Рабочие видели, что советские фильмы значительно лучше других, что жизнь, которую показывают эти фильмы, неизмеримо прекраснее и богаче. Вместо богачей, бандитов и танцовщиц, обычных для буржуазного кино, на экране возникали люди, делающие революцию, борющиеся за новый мир, возникал этот новый прекрасный мир—Страна Советов.

Энтузиазм при просмотре советских кинокартин был огромный. Это были уже не дискуссии. Это были митинги. Тогда полиция, придравшись к нарушению какой-то формальности, закрыла «Старт».

Мы были не только пропагандистами передового киноискусства. Нам хотелось самим ставить фильмы, такие же правдивые по содержанию и художественные по форме, как советские кинокартины. И мы начали учиться создавать фильмы. Знакомый хозяин книжного магазина помогал доставать нам кинолитературу, выписывая книги из-за границы. В основном это были работы советских авторов. Помню, что снимать мы учились по книге Н. Анощенко.

Но главным нашим учителем были не книги, а сами советские фильмы: «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Буря над Азией» и другие. Мы сделали себе примитивный монтажный стол и кадр за кадром внимательно просматривали советские кинокартины. Мы записывали по фильму сценарий, изучали драматургию, учились монтажу.

Наконец, мы купили киноаппарат и стали снимать. Конечно, о постановке художественных фильмов можно было только мечтать — для этого у нас не было средств. Естественно, мы стали снимать хронику. Официальной кинохронике о дипломатических приемах и тому подобном мы решили противопоставить свою хронику. Теперь даже трудно поверить, в каких тяжелых условиях мы работали. Для начала нами была куплена всего одна коробка—300 метров пленки. И из этих трехсот метров мы получили 250 полезных метров, составивших

первый номер нашей хроники. Эта хроника должна была показывать простой народ. Мы сняли рынок, детский сад, отдельные сценки из варшавской жизни—это и составило первый номер нашей народной хроники.

Этот номер у нас купили кинопредприниматели, и мы получили возможность снимать дальше. Но после второго номера кинопредприниматели предупредили нас, что они больше не будут покупать хронику такого содержания. К счастью, к этому времени нашими хрониками, сделанными под влиянием советских картин, заинтересовались профсоюзные деятели. Они стали заказывать нам документальные кинокартины. Однако наше финансовое положение продолжало оставаться тяжелым. Ведь каждый из нас был только «любителем», то-есть снимал фильмы лишь в свободное от какой-либо другой работы время. А войти в среду профессиональных киноработников нам было трудно.

Первым получил самостоятельную постановку Александр Форда. Многие, в том числе и я, пошли работать ассистентами. В творческом отношении это мало что давало нам, так как режиссеры-профессионалы продолжали ставить бессодержательные фильмы. Я и мои товарищи ассистенты постоянно ссорились со своими режиссерами. Для нас идеалом были советские фильмы. Нам хотелось ставить прогрессивные художественные картины. Но мы понимали, что в полуфашистской капиталистической Польше этого сделать нельзя, а кто не хочет продавать свое творчество киновладельцам, тот должен бороться за свободную, демократическую Польшу. И многие из нас встали на этот путь.

В те годы советские фильмы все с большим трудом проникали на польский экран. Цензура относилась к ним чрезвычайно настороженно. Достаточно было какому-нибудь эпизоду фильма вызвать аплодисменты зрителей, чтобы в этот же день он был вырезан из картины. Так, сцена прихода поезда из «Путевки в жизнь» была удалена после первых же просмотров; впоследствии фильм был урезан еще больше.

Большинство советских фильмов вообще не попадало на широкий экран. С 1935 года их не стало почти совсем. Однако при помощи всяческих уловок мы ухитрялись все-таки смотреть советские картины. Большей частью нам удавалось увидеть фильм до того, как он попадал в цензуру.

В 1937 году мы организовали «Кооператив труда киноавторов». В него вошли почти все те, кто был в «Старте».

Конечно, цензура ограничивала нас, но все же мы выпускали небольшие документальные картины. Сделать художественный фильм на политически острую тему не было никакой возможности. Картину «Ужасы», которая в реалистических красках показывала тяжелый труд и жизнь работников сцены, нашему Кооперативу удалось выпустить под видом... развлекательного фильма.

Другим путем создания реалистических художественных фильмов была экранизация классиков. Я и режиссер К. Шоловский поставили картину «Над Неманом» по роману Луизы Оржешко. Премьера была назначена на 15 сентября 1939 года. Но 1 сентября фашистские танки вторглись в Польшу...

В годы войны прогрессивные киноработники оказывали сопротивление фашистским оккупантам, отстаивали польскую культуру. Борьба была тяжелой. Многие в ней погибли. Я попала в Освенцим.

Часть киноработников выехала в Советский Союз. Здесь при польской армии была организована группа операторов военной хроники. Эти люди, ближе соприкоснувшиеся с советским кино, получившие богатый опыт документальной съемки, впоследствии составили основное ядро новой киноорганизации «Фильм-польский».

Когда после войны на экранах демократической Польши снова появились советские картины, мы, киноработники и рядовые зрители, смотрели их уже по-особенному: народ видел в этих фильмах ту жизнь, о которой он раньше мог только мечтать и которую он теперь строит сам. В новой Польше перед нами открылся путь настоящего искусства, тот путь, по которому идет советское кино.

Если и до войны советские фильмы разоблачали «ласкающий реализм» лжепрогрессивных западноевропейских и американских кинокартин, то теперь для нашего зрителя стало окончательно ясно, что правда, настоящая правда, — только в фильмах Советского Союза.

Одну за другой смотрели мы советские кинокартины: «Великий перелом», «Человек № 217», «Сказание о земле Сибирской», «Суд чести», «Повесть о настоящем человеке», «Академик Иван Павлов» и другие. Каждый фильм приносил что-то огромное, новое, свидетельствовал о том, как далеко вперед ушло киноискусство Советского Союза.

Чрезвычайно выросла за годы войны советская документальная кинематография. «Разгром немцев под Москвой», «Сталинград», «Берлин», «Суд народов» и другие советские документальные фильмы произвели на наших киноработников и зрителей неизгладимое впечатление.

Работая над фильмом «Последний этап», который знаком советским зрителям, я не хотела слепо подражать советским фильмам, а стремилась глубже усвоить метод социалистического реализма. К этому стремятся и все киноработники новой Польши.

Конечно, не так легко овладеть социалистическим реализмом. У нас еще остались пережитки старых традиций «развлекательного» кино. Еще находятся «теоретики», доказывающие, что народ «не дорос» до политически острых фильмов. В результате наши первые послевоенные фильмы несколько упрощенно трактовали тему борьбы с фашистскими оккупантами.

Нам еще много надо учиться. Мы устраиваем дискуссии, обсуждаем каждый новый фильм. К этим обсуждениям мы начинаем привлекать рабочих, широкие круги народа.

Так, преодолевая пережитки буржуазной идеологии и одерживая первые победы, мы создаем новое польское киноискусство. Теперь нас уже не горстка энтузиастов. Теперь прогрессивные киноработники — это кинематография народной Польши. У нас есть все возможности создать кинокартины, которые, как и советские фильмы, звали бы вперед, помогали бы строить новую жизнь.

И такие фильмы будут созданы!

ХРОНИКА

КИТАЙ

•

В течение прошлого года киностудия Северо-востока, коллектив которой насчитывал 1400 работников, создала четыре полнометражных художественных фильма: «Мост», «Возвращение в отряд», «Дочь Китая» и «Искра».

В текущем году студия предполагает выпустить 15 полнометражных художественных фильмов и 30 картин дублировать на китайский язык. Кроме этого, студией запланирован выпуск ряда мультипликационных и учебных фильмов.

•

Как сообщает газета «Дагунбао», шанхайский студенческий союз обратился ко всем учащимся города с призывом вести борьбу против реакционной американской кинопродукции.

«Если наши девушки, — говорится в обращении союза, — не хотят, чтобы наши молодые люди были бы такими же легкомысленными и никчемными, как герои американских фильмов, для которых женщины лишь предмет забавы, если наши молодые люди не хотят, чтобы их сестры и возлюбленные превратились в женщин с сомнительной репутацией, падких на дешевую роскошь и удовольствия, подобно американским «звездам», если вы не хотите, чтобы ваши дети подражали американским гангстерам, вы должны вести широкую разъяснительную работу среди населения города, помогать народному правительству в окончательном искоренении американской империалистической идеологии».

•

Героической борьбе китайского крестьянства во время Тайпинской революции посвящает специальный фильм Государственная шанхайская киностудия.

Сценарий фильма написан художественным руководителем студии Чэнь Бэй-ченом.

•

Выступивший на конференции киноработников Шанхая заместитель начальника Управления по делам литературы и искусства Ся Янь отметил, что в настоящее время китайская кинокритика имеет самые благоприятные возможности для своего развития. Ся Янь подчеркнул необходимость координирования действий кинокритиков с усилиями правительства в деле борьбы с реакционными империалистическими идеями. Он особо подчеркнул роль кинокритики в ознакомлении широких слоев китайских кинозрителей с советскими фильмами. Ся Янь указал на необходимость создания Объединения кинокритиков в целях координации их работы.

На конференции был создан Подготовительный комитет в составе 5 человек для работы по созданию Объединения кинокритиков.

•

Утренние киносеансы, на которых стоимость билетов наполовину меньше обычной, организуются теперь во многих кинотеатрах Китая. Это делается для того, чтобы самые широкие слои населения могли ознакомиться с фильмами советского производства.

•

Борьбе с национализмом и великокитайским шовинизмом, которую ведут народы Внутренней Монголии под руководством коммунистической партии, посвящается фильм «Сражающаяся Внутренняя Монголия» по сценарию Ван Юань-чжи.

ПОЛЬША

•

Расширение сети кинотеатров — одна из наиболее важных задач польской кинематографии. В ближайшие годы предполагается довести сеть кинотеатров до тысячи постоянно действующих и трех тысяч передвижных киноустановок. Строительство новых кинотеатров опирается на расширение польского производства фильмов, которое предполагается довести до 25 полнометражных картин в год. Для этой цели предусмотрено строительство новых киностудий.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

•

Теме борьбы чехословацких войск на Восточном фронте во время второй мировой войны посвящается кинотрилогия, состоящая из фильмов «Соколово», «Победа будет за нами», «Дукельский перевал».

•

Социально-историческим темам посвящаются фильмы «Кутногорские шахтеры» и «Другие бойцы им на смену придут» (по книге Запотоцкого).

•

Чехословацкие биографические фильмы познакомят кинозрителей с жизнью и деятельностью выдающихся людей чешского искусства: Сметаны, Дворжака, Еначека, Немцовой и изобретателей: Божека и Дивиша. Популяризации творчества Ирасека будет способствовать экранизация его произведений: «Потемки», «Жители скал», «Псоглавцы» и «На воеводском дворе».

БОЛГАРИЯ

•

Крупный киноцентр строится у подножья Витоша. Здесь будут воздвигнуты созданные по последнему слову техники и архитектуры лаборатории, административные здания, съемочные ателье и т. д. Для натурных съемок будут использованы огромное озеро, множество аллей и полян. Строится дом культуры для артистов. Железная дорога свяжет столицу Болгарии с киноцентром.

В проектировании киноцентра приняли участие советские специалисты.

РУМЫНИЯ

•

Государственной киностудией Румынии выпущен первый художественный фильм «Звенит долина».

Картина рассказывает о строительстве железной дороги, в котором участвует городская и сельская молодежь. Фильм воспевает пафос коллективного труда строителей, преодолевающих трудности стройки в сложнейших условиях. Одновременно он показывает борьбу патриотов с врагами народа.

Режиссер картины Пауль Кэлинеску, сценарий Мирча Штефанеску, оператор Вилфрид Отт, музыка Пауля Константинеску. В ролях снимались артисты Марчел Ангелеску, Дже Бартон, Раду Белеган, Анджелла Кюрару и другие.

ГЕРМАНИЯ

•

«Советские кинофильмы, получившие мировые премии» — книгу под таким названием выпустило в Германии «Общество советско-германской дружбы» в честь 30-летия советской кинематографии.

Богато иллюстрированная книга рассказывает о советских фильмах, получивших премии на международных кинофестивалях в 1945 году в Риме, в 1946 году в Каннах, в 1946 и 1947 годах в Венеции, в 1948 и 1949 годах в Марианских Лазнях. В книге помещены также статьи о творчестве режиссеров, создавших эти фильмы.

Представляют значительный интерес приведенные в книге высказывания о советском кино партийных и государственных деятелей Германской демократической республики, а также многочисленные отзывы видных ученых, поэтов, писателей, журналистов, режиссеров и актеров театра и кино и других передовых строителей демократической Германии.

Высоко оценивая советское киноискусство, Президент Германской демократической республики Вильгельм Пик пишет, что советский фильм «показывает нам, на какие творческие успехи способны народы, сбросившие ярмо капиталистической эксплоатации и рабства. Каждый новый советский фильм является большим событием. Огромное значение таких фильмов, как «Клятва», «Сказание о земле Сибирской», «Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Непокоренные», «Мичурин», «Каменный цветок», заключается в неопровержимом доказательстве мощного развития Советского Союза... Советский фильм становится воспитателем и учителем для нашего народа и особенно для нашей молодежи...»

Подчеркнув значение кино как мощного средства пропаганды и народного просвещения, премьер-министр Германской демократической республики Отто Гротеволь пишет: «Со времени создания фильмов «Мать» и «Броненосец «Потемкин» советское кино заняло почетное и ведущее место в мировой кинематографии».

«Что мне кажется самым главным в советском фильме? — ставит вопрос председатель коммунистической партии Западной Германии Макс Рейман, и отвечает: — То, что советский фильм правдив, полон веры в жизнь и людей, и то, что по своей тематике он так же велик и значителен, как жизнь того общества, которое он отображает».

Рейман отмечает богатство чувств героев советских фильмов, которые возвышаются над духовной скудостью и бедностью чувств людей, сформированных капиталистическим обществом. «Я могу только пожелать, — заключает Макс Рейман, — чтобы вскоре также и мы на Западе, получили возможность смотреть советские фильмы не только для того, чтобы с ними распространялась правда о Советском Союзе, но и для того, чтобы мы могли с их помощью воспитывать борцов за лучшую, поистине человеческую жизнь».

Мировое значение советского кино отмечает писатель Иоганес Р. Бехер, президент «Культурбунда». Он пишет: «Грандиозной прелюдией — «Броненосцем «Потемкиным» советская кинематография сразу завоевала себе мировое значение. Благодаря своим высоким идейным и художественным качествам, своему новаторству советский фильм представляет собой исключительный интерес не только для узкого круга специалистов, но и для широких народных масс. Советские картины показали, что главное в них не поверхностное скольжение по жизни, а их высокая идейность».

«Искренне желаю советской кинематографии, — пишет в заключение Иоганес Р. Бехер, — еще больших достижений и лучших успехов в выполнении ее главной задачи — помогать людям всего мира вести борьбу за свое счастье».

Повествуя о гонениях, которым подвергаются советские фильмы в Америке, профессор Гергарт Эйслер вспоминает: «Во время моего пребывания в Соединенных Штатах я использовал всякую малейшую возможность, чтобы посмотреть советские картины.

Только в очень маленьком количестве кинотеатров ставились эти картины, так как американская реакция боялась того, чтобы американский народ узнал правду. Когда же в этой затхлой атмосфере дикого варварства, в которой Америка держит свой народ, отупляя и оглупляя его своими бессмысленными картинами, мне все же удавалось посмотреть хоть один советский фильм, мне казалось, что я нахожусь не в Нью-Йорке, а где-то в совершенно другом мире, мире человечности, гуманности, в мире труда, взаимного понимания, уважения, где люди сами строят свое будущее. При просмотре стандартных американских картин мною овладевало нечто вроде сонного бреда. Когда же я смотрел советские картины, я весь бывал наэлектризован, захвачен, и каждый раз возникало во мне возмущение тем, что против этой, так реалистически показанной советской жизни, против этих замечательных людей этой страны американская реакция хочет начать новую войну.

Но советские картины, с такой правдивостью отображающие достижения и возможности Советского Союза и его народа, убеждали меня снова и снова — таких людей никто не сможет победить, и тот, кто захочет этого добиться, — погибнет сам!»

О влиянии советских фильмов на молодежь Германии рассказывают Эрик Хонекер и Гергард Гайденрайх — председатель и заместитель председателя Союза молодежи свободной Германии:

«Германскому юношеству, которому фашизм привил искаженное и лживое представление о Советском Союзе, советские фильмы помогают познать правду о стране социализма. Но не только это важно. Новаторский характер советских фильмов, та подлинная правдивость, с которой говорится в них о жизни и борьбе за мир и счастье советского народа, та поступательная сила, что движет советским народом к великой цели, высоко идейное содержание фильмов, показывает нам, молодым людям, ту колоссальную разницу, которая существует между капиталистическими гангстерскими фабриками духовной отравы и советским искусством. Фильм «Встреча на Эльбе», трактующий наши немецкие проблемы, является ярчайшим документом советского киноискусства, вдвойне полезным для нас, молодых немцев. Истинная миролюбивость, высокое понимание немецко-советских обязательств, истинное содружество народов высоко художественно показаны в этом фильме. Советские картины покоряют немецкую молодежь тем, что они художественно полнокровно указывают настоящий путь тысячам юношей для достижения мира, путь борьбы за счастливую жизнь и расцвет подлинной человечности».

«Нет никакого сомнения, — пишет писатель Бернгард Келлерман, — что советскую кинематографию ставит в первый ряд мировой кинопродукции основная заповедь всего советского искусства — реалистичность и правдивость. И несомненно то, что его истинный реализм ни в коем случае не противоречит подлинной художественной красоте».

Айвор Монтегю

АНГЛИЙСКОЕ КИНО В ТИСКАХ ПЛАНА МАРШАЛЛА

Разразившийся в начале 1949 года кризис потряс кинематографическую промышленность Англии. Из 7500 работников, занятых в производстве художественных фильмов, около 3 тысяч, то-есть 40 процентов, стали безработными. Из двадцати семи киностудий четырнадцать были совсем закрыты, а остальные перешли на работу с неполной нагрузкой.

С тех пор положение в сущности не изменилось. Правда, некоторые из студий приступили к производству с помощью государственных кредитов, но подавляющее большинство студий так и осталось закрытыми или работающими не в полную меру своих возможностей.

Почему создалось такое положение? Потому ли, что английские фильмы очень плохи или по крайней мере хуже американских? Нет, лучшие английские фильмы, в том числе фильмы по произведениям Шекспира, сделаны с большим вкусом и на высоком техническом уровне, многие из них получили международные премии. Конечно, в английской кинопродукции в целом, как и в фильмах всех капиталистических стран, имеется немало отвратительного, дурного, в виде развращающих историй из жизни преступного мира и всевозможных психопатологических сюжетов. Но, повторяем, что в лучших английских фильмах все же имеется честная попытка правдивого, реалистического изображения действительности. Во всяком случае английские зрители предпочитают смотреть фильмы английского производства.

В чем же дело? Дело в том, что судьба английской кинематографии, как, впрочем, и искусства в целом, зависит от интересов монополистов английских и особенно американских, использующих в качестве орудия антинародный «план Маршалла». Вот почему английская кинематографическая промышленность находится по существу в состоянии хронического кризиса и лишь время от времени искусственно «возрождается» при помощи различных видов специальной экономической «помощи».

Английский зритель не имеет такой защиты от американских фильмов, как незнание языка: американские фильмы могут быть свободно поняты населением Англии. Таким образом, в этом отношении нет ничего, мешающего свободному доступу американских фильмов на английский рынок.

Английский внутренний кинорынок примерно в три раза меньше американского. Таким образом, английские и американские фильмы одинакового технического качества и одинаковой стоимости имеют совершенно различную судьбу в коммерческом сбыте. Английские фильмы борются за то, чтобы окупить свою производственную стоимость на своем небольшом внутреннем рынке, конкурируя с американскими фильмами, которые уже полностью окупили себя на своем более обширном внутреннем рынке, а в Англии получают только дополнительные прибыли.

Попытки защитить английский внутренний рынок при помощи обложения американских фильмов налогом и введения определенных правил их эксплоатации вызвали сопротивление со стороны американцев в виде бойкотов и давления через мероприятия по «плану Маршалла». В результате было заключено соглашение, по которому из 17 миллионов фунтов стерлингов, получаемых в год американцами за прокат фильмов в Англии, 4 миллиона должны быть помещены в Англии. Это соглашение, несомненно, значительно усиливает контроль американского капитала над английскими активами.

Закон, согласно которому 45 процентов демонстрируемых в каждом кинотеатре кинофильмов должны быть фильмами, произведенными в Англии, превратился в объект американских торговых вето и официальных протестов правительства Соединенных Штатов как несовместимый с обязательствами, взятыми на себя Англией по «плану Маршалла». В настоящее время этот закон фактически уже отменен. Во всяком случае 1 778 из 4 000 английских кинотеатров уже в прошлом году были, в угоду американцам, освобождены полностью или частично от действия этого закона.

В некоторых областях английской кинопромышленности американский контроль осуществляется непосредственно. Так, из пяти документальных и хроникальных фильмов, выпускаемых два раза в неделю, три непосредственно принадлежат американским компаниям, а два — компаниям, в которых американский капитал владеет значительной долей акций. И это несмотря на то, что английские короткометражные и документальные фильмы лучше американских. Причем повышение их качества — результат влияния советской школы документального кино.

Советскому читателю следует учесть, что в Англии совершенно невозможно создать сколько-нибудь значительный короткометражный фильм без субсидии от правительства или богатого концерна. Кинотеатры целиком завалены стандартными американскими короткометражными фильмами, выбрасываемыми на английский рынок по демпинговым ценам. Даже такие дорогостоящие короткометражные фильмы, как цветные мультипликационные фильмы Диснея, сдаются американскими фирмами в прокат за несколько шиллингов в неделю!

Но для того, чтобы еще более отчетливо понять, каким образом американцы осуществляют свой контроль над английской кинопромышленностью, необходимо иметь представление о ее структуре. Вся кинопромышленность Англии находится во власти мощных трестов, которые владеют и киностудиями и кинотеатрами. Самым большим из кинотрестов является «империя» Артура Рэнка, состоящая из двух систем (Домент-Бритиш и Одеон) и владеющая 600 — 700 наиболее крупными кинотеатрами. Немногим меньше — монополия Эйбиси. При этом большим количеством акций Рэнка владеет американская фирма «20-й век», а другая американская фирма «Уорнер» располагает 50 процентами капитала Эйбиси и, следовательно, фактически держит в своих руках контроль над этой «английской» монополией.

Следует обратить внимание на одно любопытное обстоятельство.

Как видно из бухгалтерских отчетов, английские фильмы за очень редкими исключениями не приносят прибыли производству. Например, на заседаниях парламента сообщалось, что в прошлом году второй по успеху из всех английских фильмов, доход которого на внутреннем рынке составил 1 041 000 фунтов стерлингов, все-таки... принес убыток! Как же это получилось? Из 1 041 000 фунтов стерлингов правительство получило подоходного налога с входных билетов 417 000 фунтов стерлингов; 375 000 фунтов стерлингов получили владельцы кинотеатров; 57 000 фунтов получили посредники (прокатчики) и только 192 000 фунтов стерлингов осталось производству, что составляет сумму, несколько меньшую себестоимости фильма.

В чем здесь секрет? Известно, что капиталисты не вкладывают деньги в дело, которое не дает никакой выгоды, а тем более приносит постоянные убытки. Зачем же они тогда вообще производят фильмы? Дело в том, что тот же капиталист, который терпит убытки на производстве, получает прибыли на прокате и показе, выступая под другим именем и любым другим способом обеспечивая прибыли для себя, в частности... сдавая в аренду студию самому себе! Нетрудно увидеть, что эта система является «идеальной» для тех трестов, которые владеют и студиями, и кинотеатрами, и возможностями проката. Эта система обеспечивает монополию производства и в то же время делает совершенно невозможным для кинопоставщиков, независимых от трестов, создавать свои фильмы.

Именно система сбыта обеспечивает фактический контроль над всем производством фильмов со стороны тех, кто владеет кинотеатрами и не подвергает абсолютно никакому риску свои деньги, то-есть со стороны американских хозяев английского кино.

Фактический американский контроль над крупными трестами и владельцами кинотеатров, которые, как мы уже говорили, управляют и кинопромышленностью, осуществляется не только в форме получения прибылей с американского капитала, вложенного в английские кинотресты. Воздействие американских монополистов осуществляется разными способами.

В Англии публика привыкла смотреть за один сеанс не один большой фильм, как это делается в СССР, а два полнометражных фильма. Поэтому программы обыкновенно меняются два, три и даже четыре раза в неделю. Таким образом, кинотеатрам требуется 150—200 новых художественных фильмов ежегодно. Ресурсы Англии в смысле мощности студий, наличия технического оборудования, подготовленных специалистов, киноактеров и т. д. не могут обеспечить производства даже приблизительно близкого к этой цифре количества фильмов.

Следовательно, при существующих условиях владелец кинотеатра не может обеспечить работу своего предприятия в течение 52 недель в год без помощи американских фильмов. Более того, именно американские фильмы и обеспечивают большую часть его прибылей.

Даже такой крупный английский трест, как трест Артура Рэнка, получает львиную долю своих прибылей от проката американских фильмов, хотя сам он и вкладывает крупные суммы в английское производство фильмов и получает от них громадные прибыли.

Таким образом, структура кинематографической промышленности Англии означает, что действительный контроль над этим важнейшим средством идейного и художественного воспитания английского народа находится в руках людей, которые заняты, говоря языком промышленников, «убыстрением процентов на капитал».

Теперь вернемся к вопросу: что же является причиной кризиса в английском кино?

Руководство крупных трестов в течение некоторого времени готовило наступление на заработную плату и условия труда работников английской кинопромышленности. Одновременно с этим оно стремилось полностью сохранить для себя все государственные кредиты и субсидии.

Осуществляя эту «программу», руководители трестов заявили, что кинопроизводство не дает им достаточной прибыли. Они указывали на высокие правительственные налогообложения и требовали усиления государственной помощи. Правительство назначило комиссию для изучения системы сбыта фильмов, так как общеизвестно, что производственные убытки те же самые тресты восполняли при распространении и показе фильмов.

До того, как комиссия нашла время подготовить свой доклад, крупные предприниматели начали чистку студий и увольнение работников. В свое оправдание руководители трестов заявили, что продукция стала чрезвычайно дорогостоящей якобы вследствие улучшения зарплаты и условий труда, которых добились рабочие. Перед войной, — говорили они, — в английской кинопромышленности повсеместно практиковалась сверхурочная работа, длившаяся до глубокой ночи, а последние соглашения, достигнутые профсоюзами, установили, что сверхурочные работы могут быть допущены только с согласия представителя профсоюза в данной киностудии.

Под давлением рабочих правительство назначило вторую комиссию для того, чтобы подготовить доклад о себестоимости продукции.

До окончания работы этой комиссии опять начались увольнения. В первую очередь во многих студиях были уволены профсоюзные деятели и наиболее активные рабочие.

Предприниматели были совершенно откровенны в своих целях, это был двойной шантаж: обман общественности и рабочих. Они заявили правительству, что продукция не может быть увеличена, если не будут сокращены налогообложения или не будут предоставлены новые государственные кредиты и субсидии. Они потребовали прекращения действия невыгодного для них соглашения о зарплате и условиях труда рабочих — членов профсоюзов.

Борьба за нормальные условия труда в кинопромышленности, а также за установление прогрессивной и независимой национальной кинопромышленности, свободной от американского контроля, неотделима от политической борьбы английского народа за свою свободу и независимость. Законы рынка в условиях империализма ведут только к усилению контроля крупных монополий. Оздоровление английского кино могло бы произойти в результате решительного вмешательства государства. Но правительство, которое само является партнером английских киномонополий, а во внешней политике связано условиями «плана Маршалла», не способно на вмешательство в дела английских кинопредпринимателей, действующих в союзе с американскими киномагнатами и по существу подчиненных им.

«Комитеты расследования», созданные для отвлечения внимания общественности, выдача небольших кредитов и субсидий киностудиям при сохранении прежней структуры кинопромышленности, находящейся под контролем американских монополий, — такова политика английского правительства по отношению к кино в настоящее время.

ПО СТРАНИЦАМ ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЫ

ФРАНЦУЗСКОЕ КИНО БУДЕТ ЖИТЬ!

Мощное движение сторонников мира, возникшее как движение протеста народных масс против политики американского империализма, охватило миллионы людей всех профессий, верований, политических убеждений. Во Франции борьба за мир приняла подлинно всенародный характер. Активный бойкот реакционных газет, книг, кинофильмов, создание произведений, направленных против военного психоза, стали сильным орудием в этой борьбе.

Французская кинематография явилась первой жертвой «плана Маршалла», а соглашение Блюм — Бирнс — «пробным шаром» его, по выражению Бенуа Фрашона, генерального секретаря Всеобщей конфедерации труда.

Борьба за независимость французского кино превратилась в широкое общественное движение. Входящее во Всеобщую конфедерацию труда объединение прогрессивных профсоюзов сумело охватить 45 тысяч, то-есть около 95 процентов работников кино, радио и театра. Пресекая происки раскольников, эти профсоюзы стали душой деятельности возникших повсеместно «Комитетов защиты французского кино» — массовой организации, которая насчитывает свыше полумиллиона членов и ведет борьбу в защиту национальной чести Франции от иностранных посягательств в области кино.

В сентябре 1949 года в Ницце открылся XIV съезд Национальной зрелищной федерации, на котором выступил с речью крупнейший кинорежиссер Франции Луи Дакэн, создатель фильмов «Мы — ребята», «Родина», «Рассвет». Он говорил, что кино — это «самое демократическое из всех искусств» и в то же время «средство пропаганды, не имеющее себе равных». Однако, подчеркивал он, попав в руки американских монополистов, кино стало идеальным инструментом американской империалистической политики. По мысли Государственного департамента, американские фильмы должны стать разновидностью «пятой колонны»...

Дакэн призвал к борьбе за независимость французской кинематографии, которую Голливуд стремится заставить замолчать, пытаясь стереть с экранов всего мира образ и голос Франции.

«Борьба за национальную независимость кино есть в то же время борьба за мир и за прогресс национальной культуры, — говорил Дакэн. — Отупляющему и агрессивному космополитизму, который выдвигает господствующая тенденция американского кино, мы противопоставляем право всех наций выражать посредством фильма их самые глубокие стремления, их борьбу, их радости, их надежды, их печали». Луи Дакэн призывал активно бороться против поджигателей войны, противодействовать выпуску фильмов, которые могли бы послужить средством для возбуждения ненависти между народами, для их разъединения, для распространения лжи и клеветы.

Устами Дакэна на съезде говорила вся передовая французская интеллигенция, лучшие представители французского народа. Творческим выражением этой прогрессивной программы Дакэна явился его последний фильм «Рассвет». Фильм был встречен с энтузиазмом и в течение многих месяцев не сходил с парижских и провинциальных экранов. На последнем кинофестивале в Марианских Лазнях фильм удостоен премии за лучшую постановку.

Не случайно темой фильма избрана жизнь шахтеров Северной Франции. Именно этот отряд славного французского рабочего класса шел в первых рядах во время национальных забастовок осенью 1947 и 1948 годов. «Шахтеры — наша гордость», — говорил М. Торез.

Не лишено интереса, что для съемок фильма Луи Дакэн вместе с постановочной группой выехал на север страны в угольный бассейн, где работал в самом тесном контакте с рабочими-шахтерами. Немало шахтеров принимало непосредственное участие в съемках; число профессиональных актеров было сведено к минимуму. Это придало картине особую правдивость.

Правительство и дирекция шахт «живо откликнулись» на создание этого фильма: Марсель Леру и ряд других рабочих, снимавшихся в картине и участвовавших в забастовке, были уволены с работы. Иной отклик вызвал «Рассвет» в прогрессивной прессе. Газета французских трудящихся «Ле Пепль», орган Всеобщей конфедерации труда, писала: «Рассвет» покажет публике действительные условия работы шахтеров... научит лучше понимать и уважать этих людей, чья тяжелая ежедневная работа лежит в основе нашей национальной экономики. После жестоких репрессий, которым французское правительство подвергло эту категорию трудящихся, было бы хорошо, чтобы стал лучше известен их тяжелый и утомительный труд. Спасибо Луи Дакэну за то, что он имел смелость показать нам его и добился успеха в своем начинании».

В многочисленных отзывах французской прогрессивной прессы отмечается прежде всего «социальная перспектива» фильма, показ человека в труде. «Рассвет» расценивают как поворот во французском кино. «Он кладет начало новой эстетике, которая должна быть эстетикой нашего времени»,— писала одна из французских газет.

Дакэн не одинок. Могучее влияние реализма коснулось и таких крупных художников, как Жак Беккер, Жан Гремийон, Рене Клеман, Марсель Паньол. Несомненно, что это прямое продолжение героических традиций движения сопротивления, благодаря которым были созданы «Битва на рельсах», «Обервилье».

Встав на путь служения своему народу, мастера французского кино учатся на произведениях советского киноискусства. Как для прогрессивных мастеров кино, так и для рабочих Парижа, докеров Марселя, шахтеров Севера, для всего французского народа, каждый советский фильм был и остается посланцем великой страны социализма, посланцем друзей.

Французские власти боятся голоса свободного народа Страны Советов, боятся голоса мира. В последнее время были запрещены цензурой фильмы «Мичурин», «Встреча на Эльбе», «Русский вопрос».

Но тем более внушительным является огромный успех кинофестиваля советских фильмов, организованного ассоциацией «Франция—СССР» с 13 по 19 декабря 1949 года в Париже и провинции. В почетном комитете по проведению фестиваля принимали участие видные деятели культуры и искусства: Пьер Ренуар, Роже Дезормьер, Франсис Журден, Александр Каменка и другие. В работах комитета участвовали массовые организации — Ассоциация авторов фильмов, Французский университетский союз, Национальная зрелищная федерация.

Фестиваль превратился в мощную демонстрацию нерушимой дружбы народов Франции и СССР. В одном из крупнейших парижских залов Плейель были организованы тематические лекции-просмотры. Так, 13 декабря с докладом на тему «От

«Броненосца «Потемкина» до говорящего кино» выступил Леон Муссинак. После доклада демонстрировались отрывки из кинофильмов «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Три песни о Ленине», «Александр Невский» и кинофильм «Чапаев». 15 декабря зал Плейель был переполнен маленькими парижанами и парижанками — этот день был посвящен советским фильмам для детей. Демонстрировались «Слон и веревочка», мультипликационные «Конек-Горбунок» и «Серая шейка». С докладом выступила писательница Лаи-Оллебек. На вечере присутствовал генеральный секретарь КПФ Морис Торез.

Газета «Се Суар» писала о советских детских фильмах: «Это подлинное свидетельство морального здоровья целого народа».

С особым успехом прошел вечер, названный «Кино за свободу», на котором демонстрировались отрывки из кинофильмов «Зоя», «Секретарь райкома», «Жила-была девочка», «Берлин» и кинофильм «Сталинградская битва». С докладом выступил Жорж Садуль. Исключительно глубокое впечатление оставили фильмы «Клятва» и «Сталинградская битва», изображающие грандиозные события, в которых, как писала в рецензии «Юманите», «благодаря героизму народа и гению его вождя была определена судьба всего мира». Бурей аплодисментов встретил зал появление на экране великого вождя, учителя и друга трудящегося человечества товарища Сталина.

На вечере, названном «Кино за мир», были показаны отрывки из кинофильмов «История одного кольца», «По Волге», «Урал» и кинофильм «Мичурин». С докладом выступил Луи Дакэн.

«Французский народ никогда не будет воевать против Советского Союза!» — под этим лозунгом, выражающим самые глубокие стремления французского народа, прошло празднование тридцатилетия советского кино во Франции.

***

Борьба с агрессивной американской кинематографией принимает во Франции все большие размеры.

В конце января 1950 года в Париже состоялось многолюдное собрание, организованное национальной зрелищной федерацией. На собрании присутствовали представители различных профсоюзов, представляющих работников кино: профсоюза техников фильма, национального профсоюза авторов фильмов, национального профсоюза актеров. Председатель собрания Жак Марион, видный деятель Всеобщей конфедерации труда, в своей речи подчеркнул, что «дело идет о том же наступлении, которое ведется против нашего театра, нашей литературы, против всего нашего культурного достояния». Выступавшие на собрании Шарль Шезо (секретарь Национальной зрелищной федерации), Жан Даркант (профсоюз актеров), Клод-Отан-Лара (профсоюз техников фильма) и другие указывали на опасность, угрожающую французскому искусству в результате колониальной, экспансионистской политики американского империализма, которой способствует французское правительство.

На собрании указывалось на одну из последних демонстраций предательской политики правительства: манифест в защиту французского кино, изданный профсоюзом актеров, должен был читаться со всех парижских сцен крупнейшими актрисами, однако правительство спешно послало в театры полицейских, чтобы запретить чтение манифеста...

Вопреки воле своих могильщиков французское кино живет. Оно борется за свое существование и победит!

Ю. РУБИНСКИЙ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

В номере первом журнала «Искусство кино» за 1950 год напечатана статья Р. Юренева «Кубанские казаки», в которой автор, оценивая положительно работу художника по этому фильму, называет одну мою фамилию, тогда как мною были сделаны (совместно с художницей Е. Зерновой) только эскизы отдельных декораций.

Другая же часть эскизов, так же как и вся работа по осуществлению декораций всего фильма, сделана художниками Г. Турылевым и Б. Чеботаревым, а костюмы — по эскизам художника К. Урбетиса.

Лауреат Сталинской премии, профессор Ю. ПИМЕНОВ.

СОДЕРЖАНИЕ

К новым творческим победам 1

И. Назаров. Правдивость в документальном фильме . . 4

Е. Смирнова. Труд советского человека на экране 7

С. Розен. Советское кино в борьбе за мир 11

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

О. Писаржевский. Кинопоэма о лесной были 15

М. Нечаева. Пейзаж в видовом фильме 18

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

В. Балашов. Фетишизация жанров в кинокритике . . 22

Ю. Арбат. В плену ложной схемы 28

ПРОБЛЕМЫ МАСТЕРСТВА

Н. Черкасов. Записки советского актера 32

ИЗ ПРОШЛОГО

С. Брейтбург. Сценарный замысел В. Г. Короленко об Америке 39

В СТРАНАХ НАРОДНОЙ ДЕМОКРАТИИ

В. Якубовская. Искусство, зовущее вперед 41

Хроника 43

ПИСЬМО ИЗ АНГЛИИ

А. Монтегю. Английское кино в тисках плана Маршалла 45

ПО СТРАНИЦАМ ЗАРУБЕЖНОЙ ПРЕССЫ

Ю. Рубинский. Французское кино будет жить! 47

На обложке — кадр из документального фильма «Юность мира».

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1950

Редактор Д. И. ЕРЕМИН.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, Г. В. ГРАКОВ, В. В. ГРАЧЕВ, В. Н. ЖДАН, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. К 1-31-55

А01000. Сдано в производство 23/III 1950 г. Подписано к печати 5/IV 1950 г. Формат бумаги 60×92¹/₈. Зак. 790. Тираж 10.000 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60.000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова.

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

М. Г. Папава

А. Ф. Борисов

Ф. М. Никитин

В. И. Честноков

В. В. Горданов

М. Ш. Магид

Л. Е. Сокольский

Ю. Я. Райзман

Ф. Я. Рокпелнис

В. М. Крепс

А. П. Скултэ

А. В. Шеленков

Я. М. Грантиньш

М. Ю. Клетниеце

Я. А. Осис

Н. И. Лебедев

А. Ф. Попов

Н. К. Черкасов

В. Ф. Левитин

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

В. В. Корш-Саблин

А. М. Файнциммер

В. В. Дружников

А. Л. Хвыля

В. А. Дорофеев

В. Р. Соловьев

Г. М. Мичурин

А. А. Ованесова

Г. М. Бобров

Л. И. Ошанин

В. Н. Бойков

С. Н. Гуров

М. Ф. Ошурков

И. Ф. Сеткина-Нестерова

Л. И. Степанова

И. И. Беляков

А. М. Згуриди

П. П. Уточкин

Н. А. Юрушкина

ГОРЯЧИЙ ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

Б. Г. Долин

В. Н. Асмус

Э. Д. Эзов

Д. Д. Шостакович

К. В. Чибисов

А. А. Михайлова

А. А. Титов

П. Г. Тагер

А. Н. Качерович

А. И. Парфентьев

С. С. Шушарин

Б. Н. Коноплев

В. И. Попов

Л. С. Трахтенберг

А. М. Мелик-Степанян

К. А. Ламагин

А. Н. Иорданский

В. С. Чельцов

В. А. Уваров

39 25 АПР 1950

Цена 10 руб.

4209ж